JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLER-GESELLSCHAFT

BAND LVII 2013

WALLSTEIN

JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT



Das kalte Herz,
ein Mährchen.

Erste Abtheilung.

Wer durch Schwaben reist, der sollte nie vergessen, auch ein wenig in den Schwarzwald hineinzuschauen; nicht der Bäume wegen, obgleich man nicht überall solch unermeßliche Menge herrlich aufgeschlossener Tannen findet, sondern wegen der Leute, die sich von den andern Menschen rings umher merkwürdig unterscheiden. Sie sind größer als gewöhnliche Menschen, breitschultrig, von starken Gliedern, und es ist als ob der stärkende Duft, der Morgens durch die Tannen strömt, ihnen von Jugend auf einen freieren Athem, ein klareres Auge und einen festeren, wenn auch rauheren Muth, als den Bewohnern der Stromthäler und Ebenen gegeben hätte. Und nicht nur durch Haltung und Wuchs, auch durch ihre Sitten und Trachten sondern sie sich von den

7

Wilhelm Hauff, Das kalte Herz. Rudolstadt 2011

JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

INTERNATIONALES ORGAN
FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR
IM AUFTRAG DES VORSTANDS
HERAUSGEGEBEN VON
WILFRIED BARNER · CHRISTINE LUBKOLL
ERNST OSTERKAMP · ULRICH RAULFF

57. JAHRGANG 2013



WALLSTEIN VERLAG

INHALT

TEXTE UND DOKUMENTE

AUFSÄTZE

DISKUSSION

BERICHTE

MARBACHER VORTRÄGE

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

* Die mit Asterisk * markierten Beiträge sind nicht Teil der Open-Access-Veröffentlichung.

INGO MÜLLER

DRAMATISCHE INTRIGE UND MUSIKALISCHE GEGENWÄRTIGKEIT:

Zur Frage der Intermedialität von Friedrich Schillers »lyrischer Operette« *Semele*

Wer sich Schillers 1780 entstandenem und in der *Anthologie auf das Jahr 1782* publizierten *Semele*-Text[1] nähert, sieht sich ohne Umschweife mit der schwierigen Frage nach dessen Intermedialität konfrontiert. Vor allem der von Schiller gewählte Untertitel »Eine lyrische Operette von zwo Szenen«[2] löste in der Forschung eine kontroverse Debatte über das literarische beziehungsweise musikalische Genre des Textes aus. So definiert Fähnrich die Operette als »kleine komische Oper mit gesprochenem Dialog«, wobei das Beiwort »lyrisch« auf die Gattung der Melodramen verweise, deren Text »durchwegs gesprochen wurde und entweder von Musik untermalt oder – in den Sprechpausen – begleitet war.«[3] Vaerst-Pfarr sieht Schillers *Semele* in der Tradition des Singspiels von Christian Felix Weiße,[4] und Inasaridse konstatiert: »Das ganz im Stil einer Opera seria verfaßte Libretto gleicht dem Typus der barocken Maschinenoper, wenngleich sie auch prunkhafte Massenszenen vermeidet (kein Chor!).«[5]

[1] Zur Datierung der Entstehung sowie zur Überlieferung und der Frage nach den Quellen der *Semele* vgl. den ausführlichen Bericht in: Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 5, Neue Ausgabe, hrsg. von Herbert Kraft, Claudia Pilling und Gert Vonhoff, Weimar 2000, S. 495 ff. sowie die bündigere Darstellung von Gert Vonhoff, Semele. Eine lyrische Operette von zwo Szenen (1782), in: Schiller-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Grit Dommes, Stuttgart 2005, S. 45-52, hier S. 45 ff.

[2] Schillers *Semele* wird zitiert nach Friedrich Schiller, Sämtliche Werke in 5 Bänden, auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert, hrsg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel, München 2004, Bd. 2: Dramen 2, S. 1033-1052, hier S. 1033.

[3] Hermann Fähnrich, Schillers Musikalität und Musikanschauung, Hildesheim 1977, S. 17.

[4] Christa Vaerst-Pfarr, Semele – Die Huldigung der Künste, in: Schillers Dramen: Neue Interpretationen, hrsg. von Walter Hinderer, 2. Aufl., Stuttgart 1983, S. 294-315, hier S. 296.

[5] Ethery Inasaridse, Schiller und die italienische Oper: Das Schillerdrama als Libretto des Belcanto [Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur,

DOI https://doi.org/10.46500/83531322-004 | CC BY-NC-ND 4.0

Finscher betont wiederum die Distanz zu allen musiktheatralischen Gattungen und Formen am württembergischen Hof und siedelt Schillers Operette in der Nähe der »Serenata« an, einem höfischen

> Fest- und Huldigungsspiel mythologisch-allegorischen oder phantastisch-allegorischen Inhalts, meist in einem Akt und zwei Szenen oder zwei kurzen Akten ohne Wechsel des Schauplatzes, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Kostümen und aufwendigen Dekorationen, aber ohne Aktion aufgeführt, später und in Schillers Zeiten häufiger mit Aktion, womit die Grenzen zur ›azione teatrale‹ zu verschwimmen begannen.[6]

Für Sträßner weist die Vereinigung von konzentriert prägnanter Handlung mit inszenatorischer Pracht und extremer Affektdramaturgie auf die pantomimische Tradition, und er klassifiziert Schillers Text daraufhin als »Pantomimische Kantate«.[7] Pilling und Vonhoff wiederum stufen die *Semele* im Kommentar der Nationalausgabe als Persiflage auf die Huldigungsspiele am Hofe Karl Eugens ein. Dementsprechend sehen sie in Schillers Genrebezeichnung lediglich einen Verweis auf den satirischen Gestus des Stückes.[8] Die geringe Anzahl musikalischer Formen sowie deren Brüchigkeit werten sie hierbei als kolportageartige »Anleihen beim Musiktheater«, welche die höfische Aufführungspraxis kritisch parodierten.[9]

Schnitzler weist indessen – die verschiedenen Positionen resümierend und einseitige Verengungen umsichtig vermeidend – darauf hin, dass es zur Entstehungszeit des *Semele*-Textes am Stuttgarter Theater keine scharfe mediale Grenzziehung zwischen festgelegten Opern- und Singspieltypen gegeben habe, sondern dass Opernhaftes und Dramatisches auf der Bühne vielmehr ein vielfältiges Wechselverhältnis eingegangen seien. Er spricht von

Bd. 1130], Frankfurt a.M. 1989, S. 40. Eigenartigerweise beziehen sich Inasaridses weitere Ausführungen auf die überarbeitete und 1807 posthum veröffentlichte Spätfassung, in der Schiller unter anderem ausgerechnet die musikalische Genrebezeichnung eliminiert hatte.

[6] Ludwig Finscher, Was ist eine lyrische Operette: Anmerkungen zu Schillers »Semele«, in: Schiller und die höfische Welt, hrsg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Tübingen 1990, S. 148-155, hier S. 151. Gegen eine Einordnung in das Gattungsfeld der »Serenata« spreche nach Finscher allerdings wiederum die Ferne zum metastasianischen Formenkanon sowie das Fehlen des obligatorischen »lieto fine«. (Ebd. S. 152).

[7] Matthias Sträßner, Tanzmeister und Dichter: Literaturgeschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre, Berlin 1994, S. 203 f. und S. 208.

[8] Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 5, Neue Ausgabe, hrsg. von Herbert Kraft, Claudia Pilling und Gert Vonhoff, Weimar 2000, S. 504 und S. 525 f.

[9] Ebd. S. 529 f.

> medialen Überlappungen oder multimedialen Theaterereignissen […], bei denen etwa zwischen Melodram, Singspiel, Comédie-ballet, sogar Ballett, verschiedenen Opern- und Operettenformen und Schauspiel ebensowenig grenzscharf zu unterscheiden ist, wie zwischen den unterschiedlichen Möglichkeiten, Musik auf der Sprechbühne einzubinden und mit der Wortsprache in einen wechselwirkenden Zusammenhang zu bringen.[10]

Dass der Autor mit seiner Bezeichnung »lyrische Operette« also eine Form beruft, die es so gar nicht gibt, wertet Schnitzler als Versuch des Wirkungsästhetikers Schiller, eben jene experimentelle multimediale Offenheit des Textes zu betonen, mit der dem Text neue Ausdrucksnuancen erschlossen werden sollen.[11] In der Tat lassen sich für Schnitzlers These durchaus stichhaltige Argumente anführen, insofern Schiller immer wieder sein Interesse an einer Wirkungssteigerung seiner dramatischen Schöpfungen durch das Hinzutreten weiterer Künste bekundete. So fordert Schiller etwa in seiner Vorrede »Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie« zur *Braut von Messina* eine gesteigerte plurimediale Ausrichtung des Dramas im Sinne einer wechselseitigen Ergänzung der Künste zum Gesamtkunstwerk, in welchem die visuellen Künste und die Wirkunmittelbarkeit der »sinnlich mächtigen Begleitung«[12] die Wirkung des Wortes intensivierend unterstützen: »Aber das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen: nur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben.«[13]

Aber auch bereits im 22. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen proklamiert Schiller unter der Losung einer Vollendung der Künste, »daß, ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen, die verschiedenen Künste *in ihrer Wirkung auf das Gemüt* einander immer ähnlicher werden.«[14] Emphatisch postuliert er eine mediale Grenzüberschreitung im Kunstwerk:

[10] Günter Schnitzler, Schiller als Librettist: »Semele«, in: Musik in Baden-Württemberg, Jahrbuch 2005, Bd. 12, hrsg. von Gabriele Busch-Salmen, Georg Günther und Walter Salmen, München und Berlin 2005, S. 5-18, hier S. 6.

[11] Ebd. S. 6f. Bereits Sträßner hatte explizit auf die besondere Dominanz von Schillers wirkungsästhetischen Absichten hingewiesen und von einer »synästhetischen Besessenheit« des jungen Dichters gesprochen. Sträßner, a.a.O., S. 212.

[12] Friedrich Schiller, Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie [Sämtliche Werke in 5 Bänden, a.a.O., Bd. 2: Dramen 2] S. 815.

[13] Ebd., S. 815.

[14] Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von

> Darin zeigt sich der vollkommene Stil in jeglicher Kunst, daß er die spezifischen Schranken derselben zu entfernen weiß, ohne doch ihre spezifischen Vorzüge mit aufzuheben, und durch eine weise Benutzung ihrer Eigentümlichkeit ihr einen mehr allgemeinen Charakter erteilt.[15]

Auf eine solche mediale Grenzüberschreitung zielt aber offenbar bereits Schillers früher dramatischer Text mit seiner eigenwilligen Genrebezeichnung, und es scheinen Zweifel angebracht, ob eine Einstufung der *Semele* als reine Persiflage auf die musiktheatralische Aufführungs- und Huldigungspraxis den Intentionen Schillers voll umfänglich gerecht zu werden vermag.

Während Schnitzlers Ausführungen dazu angetan sind, die Bedeutung einer genauen Gattungszuordnung von Schillers *Semele*-Text konstruktiv zu relativieren, besteht indessen bezüglich der Frage nach Art und Weise der multimedialen Ausrichtung des Textes – besonders hinsichtlich der durch die Schillersche Genrebezeichnung explizit berufenen Musik – durchaus noch Klärungsbedarf. Es soll daher im Folgenden nicht um einen weiteren Versuch gehen, die *Semele* in ein bestimmtes musikoliterarisches Genre einzuordnen, sondern Ziel dieser Untersuchung ist eine grundsätzliche Erhellung der ästhetischen und strukturellen Gegebenheiten des dramatischen Textes im Hinblick auf seine wirkungsästhetische Intensivierung durch eine mögliche Vertonung. Denn während die Forschung in einer kontroversen Diskussion keineswegs zu einem gesicherten Urteil darüber gelangt ist, welcher musikdramatischen Gattung Schillers *Semele*-Text zuzuschlagen sei, wirft die Tatsache, dass die *Semele* weder zu Schillers Lebzeiten noch in späterer Zeit ernsthaft das Interesse namhafter Komponisten auf sich gezogen hat, sogleich weitere Fragen auf.[16] Auch hierzu bietet die Forschung ein breites Spektrum von Erklärungsversu-

Briefen [Sämtliche Werke in 5 Bänden, a.a.O., Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften] S. 639.

[15] Ebd. S. 639.

[16] Karl Pestalozzi gibt den Hinweis, dass Schillers *Semele* gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch den heute weitgehend unbekannten Schweizer Komponisten Franz Curti (1854-1898) vertont worden sei: Karl Pestalozzi, Dichtung als verborgene Theologie im 18. Jahrhundert. Lavaters religioses Drama »Abraham und Isaak« und Schillers Operette »Semele« [Litterae et Theologia: Publikationen des Frey-Grynaeischen Instituts in Basel, hrsg. von Martin Wallraff, Bd. 3] Berlin und Boston 2012, S. 20. Leider war mir eine Einsicht in die Partitur zur Feststellung einer etwaigen librettistischen Bearbeitung von Schillers Vorlage sowie zur Begutachtung von Art, Umfang und Qualität der Vertonung nicht möglich. Zu den wenigen Versuchen nach Schillers Tod, das *Semele*-Libretto als Schauspielstück oder durch Interpolation von Musik aus Georg Friedrich Händels 1744 in London uraufgeführter gleichnamiger Oper für die Bühne zu »retten« vgl. die Ausführungen bei Fähnrich, a.a.O., S. 23.

chen. Sie reichen von Schillers angeblicher Intention, »die sinnliche Macht der Musik in Worte und Verse umzusetzen« und so eine »aus Worten komponierte Oper«[17] beziehungsweise eine die musikdramatischen Formen am württembergischen Hof persiflierende »Leseoperette«[18] zu schreiben, bis hin zur Deutung des Textes als gleichsam experimentellen Versuch, »eine besondere Dichte in der Wechselwirkung zwischen allen Medien« unabhängig von einer tatsächlichen szenischen und musikalischen Vergegenwärtigung zu gestalten, die sich gleichsam »nur in der Einbildungskraft des Autors« abspiele.[19]

So mehr oder weniger schlüssig einzelne dieser Deutungsversuche für sich genommen sein mögen: Kaum hat sich die Forschung bisher aus intermedialer Perspektive der Frage nach den für eine Vertonung grundlegenden Voraussetzungen des Schillerschen *Semele*-Textes angenommen. Wenn Schiller das Werk im Paratext als »lyrische Operette« und damit im weitesten Sinne als librettistischen Text markiert, so liegt aber gerade die Frage nahe, an welchen Stellen und in welcher Hinsicht dieser Text sich denn tatsächlich für eine Vertonung öffnet beziehungsweise sich im Sinne einer medialen Offenheit dem Medium Musik entgegenneigt. Umgekehrt erhält sodann natürlich auch die Frage nach den spezifischen Widerständen, die Schillers dramatischer Text einer Vertonung bietet, besonderes Gewicht. Zu berücksichtigen sind hierbei vor allem dramaturgische und inhaltliche, aber auch ästhetische und strukturelle Aspekte, die dann auch bei der Klärung der strittigen Frage helfen können, ob Schillers *Semele*-Text im Ganzen überhaupt für eine musiktheatralische Vertonung gedacht gewesen sein kann oder inwiefern eben nicht.

*

Schillers *Semele*-Text weist eine Reihe von Merkmalen auf, die explizit in die Phase des Sturm und Drang weisen. Hierzu zählt etwa die epochencharakteristische Selbstermächtigung des Subjekts, die in der Gestalt der zur Hybris neigenden Semele – eine weibliche Entsprechung zur epochenparadigmatischen Prometheus-Gestalt, auf welche der Text selbst mehrfach anspielt – durchaus kritisch beleuchtet wird.[20] In diesen Kontext ge-

[17] Finscher, a.a.O., S. 153.

[18] Schillers Werke, Nationalausgabe, a.a.O., S. 500.

[19] Schnitzler, a.a.O., S. 6.

[20] So charakterisiert Alt die *Semele* als »Lehrstück über die Hybris des Menschen«. Peter-André Alt, Schiller: Leben – Werk – Zeit, Bd. 1, München 2000, S. 238. Vaerst-Pfarr verfolgt insbesondere die Frage nach Semeles Hybris, welche als Drang zur Überwindung der ontologisch begründeten Spannung im Menschen zwischen Materie und Geist beziehungsweise

hört auch die Umkehrung der Machtverhältnisse zwischen Gott und Mensch, wenn Semele auf Junos Eingabe hin die Initiative ergreift, während Jupiter stets nur reagiert, was letztlich einer Demontage des Göttervaters gleich kommt.[21] Aber auch die politisch brisante Kritik an der Willkürherrschaft absolutistischer Obrigkeit, wie sie etwa am Beispiel von Zeus' Schlussversen zutage tritt, weist in die Sphäre der Stürmer und Dränger. Deutlich wird dieser herrschaftskritische Impetus nicht zuletzt auch an den allzumenschlichen Regungen und Affekten, von welchen Zeus und Juno beherrscht werden, und die letztlich den Motor der dramatischen Handlung in Gang setzen. Daneben fallen das gesteigerte sprachliche Pathos und vor allem die extreme und rasch wechselnde, ja stellenweise ins Exzentrische sich steigernde Affektivität der Figuren ins Auge. Verbunden mit Schillers Anweisungen, die Gestik und Mimik der Figuren betreffen, exponiert der Text ein regelrechtes Drama der Affekte. Besonders in der zweiten Szene, welche die Begegnung zwischen Semele und Zeus im Lichte von Junos Intrige vergegenwärtigt, scheinen sich schwankende emotionale Befindlichkeiten und wechselnde visuelle Eindrücke regelrecht zu überschlagen. Nicht zuletzt in dieser für den Sturm und Drang nicht untypischen exzentrischen Affektdramaturgie, die in diametralem Gegensatz zu Schillers späterem, durch die klassische Antike inspirierten Ideal von Harmonie und Maß steht, mag einer der Gründe für Schillers nachträgliche Distanzierung von seinem frühen dramatischen Text liegen.[22]

Bereits zu Beginn der zweiten Szene stellt sich Zeus in seinem an die kurze Unterredung mit Merkur anschließenden Monolog in einer komplexen Gemengelage unterschiedlichster Affekte befangen vor: Trauer, verursacht durch Semeles Ausbleiben, Grauen aufgrund seiner gegenwärtigen Einsamkeit, Wut gegenüber seiner rachsüchtigen Gattin Juno und entsetzte Vorahnung künftigen Unglücks kreuzen sich mit sehnsüchtigen Empfindungen gegenüber der innig erwarteten Semele sowie mit Staunen und Stolz über die von ihm selbst kreierte Schönheit der Geliebten. Und von Semeles anschließendem Auftritt bis zu ihrem Abgang am Ende des

Menschlichem und Göttlichem zu deuten sei. Vaerst-Pfarr, a.a.O., S. 302. Zeus und Juno repräsentieren nach Vaerst-Pfarr in diesem Zusammenhang »zwei Aspekte, unter denen das Göttliche in der Welt gegenwärtig ist; als der in der Schöpfung sich selbst liebend verehrende Schöpfer und als Nemesis, die gerechte Vergeltung für Selbstüberhebung und Hybris übt.« (Ebd. S. 304).

[21] Vgl. hierzu ausführlicher Pestalozzi, a.a.O., S. 28 f.

[22] So schreibt er am 30.4.1789 an Charlotte von Lengefeld und deren Schwester Caroline von Beulwitz: »Mögen mirs Apoll und seine Neun Musen vergeben, daß ich mich so gröblich an ihnen versündigt habe«. Schillers Werke, Nationalausgabe, a.a.O., S. 499.

Stückes gibt Schiller innerhalb von nur 100 Versen eine außerordentliche Fülle visuell prägnanter Gesten und Anweisungen, die auf die szenische Vergegenwärtigung widerstreitender Affekte zielen:

Semele *kommt näher ohne aufzuschauen*
Zeus *fliegt ihr entgegen, sie will fliehen*
Semele *ihn wegstoßend*
Zeus *nach einer Pause des Erstaunens*
Zeus *unwillig zärtlich*
Zeus *mit Majestät sie ansehend*
Zeus *groß*
Zeus *sanfter*
Semele *wehmütig*
Zeus *niederfallend*
Semele *heftiger weinend*
Zeus *mit Heftigkeit*
Zeus *steht auf*
Zeus r*eckt die Hand aus, ein Regenbogen steht im Saal. Die Musik begleitet die Erscheinung*
Zeus er *reckt die Hand aus. Knall, Feuer, Rauch und Erdbeben. Musik begleitet hier und in Zukunft den Zauber*
Zeus *Er reckt die Hand aus, die Sonne verschwindet, es wird plötzlich Nacht*
Semele *stürzt vor ihm nieder*
es wird wiederum Tag
Semele *fällt ihm um den Hals*
Zeus *heftig*
Semele *froh aufspringend*
Zeus *erschrocken schreiend*
Zeus *will ihr den Mund zuhalten*
Zeus *bleich, von ihr weggewandt*
Zeus *mit kaltem Entsetzen sie anstarrend*
Zeus *grimmig vor sich hinredend*

Eine derart detaillierte wie differenzierte Visualisierung des inneren Erlebens und Empfindens, auf die der Paratext hier fraglos zielt, kommt einer Vertonung in besonderer Weise entgegen. So wird die wechselvolle innere Entwicklung, welche die Handlung im Verlauf der zweiten Szene erfährt, allein schon aufgrund der rasch wechselnden gestischen Signale ganz ohne Worte für den Rezipienten verständlich. Dies ist zunächst vor allem in Hinblick auf die durch den Gesang mitunter erheblich eingeschränkte Textverständlichkeit bedeutsam. In welchem emotionalen Stadium sich

die beiden Gestalten Zeus und Semele jeweils befinden und wie sie augenblicklich zueinander stehen, wird jederzeit unmittelbar ersichtlich. Eine ganze Reihe exklamativer Verse unterstreicht zudem die affektiv aufgeladene Dramatik des an äußerer Handlung ohnehin relativ armen Geschehens. Ruft man sich außerdem die musiktheatralische Kommunikationsstruktur ins Bewusstsein, in der die Musik als vermittelnde Instanz zwischen inneres und äußeres Kommunikationssystem tritt, indem sie die sich selbst darstellenden Figuren in ihrem inneren Erleben und Empfinden vergegenwärtigt, so leuchtet unmittelbar ein, inwiefern ein Komponist bei der Vertonung eines Librettos unter anderem auf eine reichhaltige Affektdramaturgie angewiesen ist, die den Einsatz der Musik nicht nur ästhetisch rechtfertigt, sondern nachgerade erforderlich macht.[23] Dies ist in der zweiten Szene, welche die für Zeus und Semele fatalen Auswirkungen von Junos Intrige thematisiert, durchaus der Fall. Die Dichte und Komplexität der emotionalen Gemengelage sowohl in Zeus' Monolog als auch in seinem Dialog mit Semele scheint in dieser Hinsicht zunächst geradezu prädestiniert für ein Hinzutreten des Mediums Musik, dessen besondere Stärke in der Möglichkeit zur simultanen Vergegenwärtigung gegensätzlicher Befindlichkeiten liegt.

Darüber hinaus bieten auch die von Schiller eingefügten visuellen und akustischen Ereignisse, mit denen Zeus seine Macht demonstriert und Semele von seiner Identität zu überzeugen sucht, besonderen Anlass zu einer Untermalung und Intensivierung mittels musikalischer Gestaltung. Die verstärkte Kraft der Visualität in der zweiten Szene geht außerdem einher mit einer stilistischen Veränderung. Die verhältnismäßig weit ausgreifenden Satzkonstruktionen, die in der ersten Szene den Dialog zwischen Juno und Semele prägen und entsprechend der Schürzung des dramatischen Knotens durch Junos Intrige dem Medium des Wortes besonderes Gewicht verleihen, weichen in der Begegnung zwischen Zeus und Semele vorwiegend parataktischen beziehungsweise kurzen Satzgefügen, wobei die syntaktischen Grenzen häufig mit den Versgrenzen zusammenfallen. Diese stilistische Veränderung deckt sich inhaltlich mit der Tatsache, dass Zeus, der das Eingreifen seiner Gattin dunkel vorausahnt, nun bestrebt ist, Semele von seiner wirklichen Präsenz zu überzeugen. Denn während sich die Göttin Juno Semele in Gestalt der Amme Beroe nähert, um ihre wahre Identität zu verbergen, kleidet sich Zeus gerade

[23] Vgl. hierzu meine Studie zu Ästhetik und Dramaturgie des Opernlibrettos: Ingo Müller, Lulu. Literaturbearbeitung und Operndramaturgie. Eine vergleichende Analyse von Frank Wedekinds »Lulu«-Dramen und Alban Bergs Oper »Lulu« im Lichte gattungstheoretischer Reflexionen [Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae, hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Bd. 177] Freiburg i. Br. 2010.

deshalb in Jünglingsgestalt, um sich als Gott mit der sterblichen Semele vereinigen zu können. So offenbart er sich vor, während und nach Semeles Erscheinen mehrfach sprachlich vermittelt in der Formel »Ich bin dein Zeus!« (V. 421 f., V. 461, V. 563), welche die mittelbare Präsenz des Gottes in Gestalt des Geliebten durch die bündige Prägnanz der sprachlichen Wendung abbildet.[24] Als im Dialog zwischen den Liebenden sämtliche Versuche einer lediglich durch sprachliche Zeichen vermittelten Selbstoffenbarung Semeles Zweifel nicht zu beseitigen vermögen, nimmt Zeus seine Zuflucht zu imposanteren Zeichen, die seine Präsenz auf sinnliche Weise vermitteln sollen.[25] Es ist kein Zufall, dass Schiller gerade hier das Medium Musik explizit beruft. Denn aufgrund ihrer sinnlichen Unmittelbarkeit und absoluten Präsenz ist die Musik nicht nur in der Lage, die Wirkung der Zaubererscheinungen zu intensivieren, sondern sie vermag auch die Selbstoffenbarung des Gottes, die sich auch in den sinnlichen Zeichen lediglich mittelbar vollzieht, akustisch unmittelbar zu beglaubigen.

Zugleich öffnet sich das Libretto mit dem Erscheinen des Regenbogens von Zeus' Hand sowie den gleichermaßen von Musik umspielten übrigen Zaubererscheinungen zur Sphäre des Wunderbaren hin. Damit neigt sich Schillers Text noch in einer weiteren Hinsicht dem Medium Musik entgegen, das stets seine eigene diskontinuierliche Zeitstruktur etabliert und somit bereits von sich aus eine Entwirklichung des Dargestellten zugunsten des Alogischen und Akausalen begünstigt. Darüber hinaus wird in der gängigen Hinwendung librettistischer Texte zu Mythen und Märchen, in denen Wunderbares und Alogisches zentrale strukturbildende Elemente darstellen, die Oberfläche der konkret dargestellten Handlung durchsichtig für die ihr zugrunde liegenden anthropologischen Konstanten. Auch Schiller entwirft im Rückgriff auf den antiken Mythos, wie er in Ovids *Metamorphosen* (Buch 3, V. 259-315) gestaltet ist, ein Szenario, das neben den elementaren Kontrasten zwischen Menschlichem und Göttlichem, Bedingtem und Unbedingtem, zwischen Sterblichkeit und (Wunsch nach) Unsterblichkeit, zwischen Schein und Sein, Wahrheit und Lüge, Macht und Ohnmacht, Schönheit und Vergänglichkeit auch die Erfahrungen von Liebe und Tod als Grundkonstanten allgemein verbindlicher anthropolo-

[24] Zeus' Offenbarungsformel erinnert an die alttestamentarischen Formeln der Gottesoffenbarung. Analog zu der im Semele-Stoff thematisierten Unfähigkeit des Menschen, der unverhüllten Präsenz des Absoluten standhalten zu können, tritt auch in den biblischen Offenbarungsszenen Jahweh stets nur in verhüllter, also mittelbarer Gestalt in Erscheinung. Die sprachliche Abbildung von göttlicher Identität kulminiert im Alten Testament in der tautologischen Präsenzformel »Ich bin, der ich bin«.

[25] Pestalozzi gibt aufschlussreiche Hinweise zu den theologischen Implikationen und biblischen Vorbildern von Zeus' verschiedenen Gottesbeweisen. Pestalozzi, a. a. O., S. 24 ff.

gischer Erfahrungen entfaltet.[26] Nicht zufällig handelt es sich gerade bei diesen fundamentalen Erfahrungen menschlichen In-der-Welt-Seins um *die* zentralen Themen des Musiktheaters, insofern sie es ermöglichen, das Individuum in den verschiedenartigsten Situationen des Erlebens und Empfindens (Liebe, Sehnsucht, Eifersucht, Furcht, Zweifel etc.) und damit in seinem So-Sein als Mensch zu vergegenwärtigen. Sofern das Erleben und Empfinden des Menschen sich aber als ein diskontinuierliches, häufig alogisch und akausal strukturiertes erweist, scheint es nur folgerichtig, wenn Schillers »Operette«, welche die Handlung im Sinne des Beiwortes »lyrisch« beinahe ganz in das Innere der Gestalten hineinverlegt, das Wunderbare szenisch explizit mit einbezieht und somit das Geschehen implizit als ein inneres, als ein Drama der Affekte kenntlich macht. Hier zeigt sich die Tendenz zu einer dichten medialen Verflechtung in Schillers *Semele* besonders deutlich: Denn die Alogik des Wunderbaren ruft also die Musik mit ihrer diskontinuierlichen Zeitstruktur herbei, welche ihrerseits wiederum das diskontinuierliche Erleben und Empfinden des Subjekts vergegenwärtigen kann. Dieser subjektive Modus des Erlebens und Empfindens gelangt seinerseits wiederum in der szenischen Konfrontation mit dem Inkommensurablen plastisch zum Ausdruck, wobei die Wirkung des Wunderbaren auf das Subjekt durch die Musik zudem intensivierend verdeutlicht wird.

Dabei tritt das Wunderbare aber nicht nur in Gestalt des durch Zeus evozierten Zaubers in Erscheinung, sondern bereits der von Schiller gewählte mythologische Stoff, der die wechselseitige Annäherung und potentielle Vereinigung von göttlicher und irdischer Sphäre thematisiert, vergegenwärtigt an sich das Wunderbare. Die verschiedenen Ereignisse und Erfahrungen, die durch die wunderbare Grenzüberschreitung zwischen Physischem und Metaphysischem im Hinblick auf die Figuren ausgelöst werden, führen zu einem heterogenen Erleben und Empfinden dieser Figuren, welches seinerseits mannigfaltigen Anlass für eine musikalische Vergegenwärtigung dieses Erlebens und Empfindens bieten

[26] Vgl. zu den elementaren Antithesen des Textes neben den Ausführungen von Vaerst-Pfarr, a.a.O., auch Schnitzler, a.a.O., S. 13 f. Schnitzler zieht außerdem in Betracht, dass Schiller mit dem »in der Namensverwendung sinnfällig werdende[n] Ineinanderblenden der griechischen und römischen Sphäre«, das an Kleist erinnert, möglicherweise eine »Transformation des Vorgestellten vom spezifisch kulturgeschichtlich Verorteten ins Gesetzhafte, Generelle oder in die Ebene der von ihm selbst als zentral bestimmten Grundfragen des Menschen« beabsichtigt haben könnte. Schnitzler, a.a.O., S. 14. Inasaridse spricht in Bezug auf Schillers *Semele*-Text von »Kernsituationen […], die menschliche Leidenschaften wie Eifersucht, Liebe, Haß, Mißtrauen, Enttäuschung und Verzweiflung wie unter einem Vergrößerungsglas sichtbar machen.« Inasaridse, a.a.O., S. 44.

könnte.[27] Doch erstaunlicherweise weist Schillers »Operette« in ihrem Verlauf kaum Momente einer verbalen Zurücknahme oder Retardierung im dramatischen Handlungsverlauf auf, die den Raum für eine Vergegenwärtigung des Erlebens und Empfindens der Figuren durch die Musik schaffen würden. Die Gründe für diesen scheinbaren Widerspruch werden noch zu klären sein.

Lediglich die differenzierte Affektdramaturgie am Beginn des Stückes, wenn die Göttin Juno in einem langen Monolog das Verhältnis ihres Gemahls mit der sterblichen Semele thematisiert, impliziert eine breitere musikalische Ausarbeitung. Ihr erster Auftritt exponiert sogleich eine rasch wechselnde Abfolge unterschiedlichster Affekte. Die Verse 1-12, die strukturell eine rezitativische Vertonung nahelegen, vergegenwärtigen eine komplexe emotionale Gemengelage aus teilweise auch ausdrücklich benannten Affekten wie Eifersucht, Zorn, Hass und Empörung, woraufhin die folgenden arios gestalteten Verse 13-16 den Affekt der Trauer ausführen. Die darauffolgende »Arie« (V. 17-28) – die einzige von Schiller explizit mit einer konkreten musikalischen Form bezeichnete Textpassage des Librettos – beinhaltet eine Selbstaussprache Junos, in der Liebessehnsucht im A-Teil mit Verzweiflung und Kummer im B-Teil alterniert. Die nachfolgenden Verse 29-50, die wieder als rezitativische Fortführung zu interpretieren sind, weisen erneut eine diskontinuierlich schwankende Affektentwicklung auf und reichen von Widerwille und Stolz bis zu Rachelust, Würde und Zorn, um nur die im Haupt- und Nebentext explizit angesprochenen Emotionen Junos zu nennen. Insgesamt zeichnen sich die unmittelbar an die Arie anschließenden Verse durch einen regelrechten Ansturm der Affekte aus, der sich ab Vers 51 auch in den stark verkürzten arienhaften Versen bemerkbar macht, die druckgraphisch um die Mittelachse angeordnet sind. Analog zur Häufung der das Szenisch-Visuelle und die Affekte der Figuren betreffenden Anweisungen, stellt der Eingang von Schillers Text eine dichte Affektdramaturgie vor, die das Geschehen trotz Junos szenisch effektvollem Auftritt aus einer Wolke mit Pfauenwagen als ein inneres ausweist und sich in ihrer Abfolge wie folgt darstellt:[28]

[27] Dass in Schillers Operette neben Semele auch das Erleben und Empfinden der auftretenden Götter nach menschlichen Kategorien strukturiert ist, wird bereits mit Junos erstem Auftritt deutlich und bedarf wohl kaum weiterer Erläuterungen.

[28] Die nachfolgende Einteilung in denkbare musikalische Formabschnitte deckt sich weitgehend mit derjenigen, die Fähnrich, a.a.O., S. 18 vornimmt. Freilich lassen sich derartige Zuordnungen des Textes zu musikalischen Formabschnitten von Semeles Auftritt an kaum noch vornehmen. Eine Analyse der wechselvollen metrischen Struktur des Operetteneingangs gibt Finscher, a.a.O., S. 153 ff.

Verse 1-3 [quasi recitativo secco]
erregt ausrufende Diktion
Verse 4-16 [quasi recitativo accompagnato]
Zorn, Hass, Eifersucht, Empörung
Verse 13-16 [quasi Arioso]
Trauer
Verse 17-28 »Arie« [quasi Cavatine; Selbstaussprache Junos]
A-Teil: Sehnsucht
B-Teil: Verzweiflung / Kummer
Verse 29-50 [quasi recitativo accompagnato]
Widerwille, Stolz, Rachelust, Würde, Zorn
Verse 51-56 [quasi Arie]
Rachelust
Verse 57-66 [quasi recitativo accompagnato]
Rachelust

Fasst man nun die bisherigen Beobachtungen an Schillers »lyrischer Operette« im Hinblick auf eine multimediale Offenheit des Textes zusammen, so fällt besonders die ausgeprägte Affektgestaltung in der zweiten sowie am Beginn der ersten Szene auf, die nicht selten auch eine für das Musiktheater konstitutive Simultaneität des Gegensätzlichen impliziert. Weiterhin sind es die besondere visuelle Prägnanz vieler Passagen der zweiten Szene, das mythologische Sujet, welches anthropologische Konstanten menschlichen Erlebens und Empfindens gleichsam archetypisch vergegenwärtigt, sowie die damit in Zusammenhang stehende Öffnung des Textes zum Wunderbaren, die eine musikalische Intensivierung des sprachlich und visuell Vergegenwärtigten zunächst eigentlich nahelegen. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang der Vollständigkeit halber auch Schillers Hinweis auf eine »Sinfonie«, die gleichsam als Zwischenaktmusik die beiden Szenen überbrückt, ferner die überschaubare Personenzahl, die zudem verschiedene Stimmfächer berücksichtigt, sowie diejenigen Passagen, in denen die Versstrukturen entweder formal oder mittels inhaltlicher Analogien und Gegensätze bestimmte musikalische Strukturen antizipieren oder nahelegen.[29]

*

[29] Inasaridse, die sich allerdings auf die überarbeitete Spätfassung von 1807 bezieht, verweist in diesem Zusammenhang auf einige Beispiele. Inasaridse, a.a.O., S. 41 f.

Nach den bisherigen Ausführungen deutet vieles darauf hin, dass Schiller seinen *Semele*-Text bewusst polymedial konzipierte. Worin mag man nun aber die Gründe suchen, dass Schillers dramatische Vorlage dennoch bis heute kaum das Interesse der Komponisten auf sich gezogen hat? Dies erstaunt um so mehr, wenn man bedenkt, dass von je her »Zeus-Jupiters außereheliche Neigungen zu schönen Menschenfrauen […] ein Lieblingsthema der Oper« sind, wie Borchmeyer augenzwinkernd bemerkt.[30] Zunächst ist zu konstatieren, dass Schillers *Semele* für einen zeitgenössischen Komponisten sicherlich kaum vertonbar gewesen wäre, da sie in ihrer heterogenen Versstruktur die seinerzeit unumschränkt gültigen Konventionen librettistischer Dichtung sprengt. Doch bis heute, also auch geraume Zeit nach Richard Wagners »Erfindung« einer musikalischen Prosa, die eine wörtliche Vertonung von Prosatexten oder anderer nicht nach festgelegten Regeln librettistischer Versifizierung gestalteter Texte ermöglicht, blieb Schillers »lyrischer Operette« die Zuwendung eines Komponisten von Rang versagt.

Relativ rasch und nicht zu unrecht wurden von der Forschung die ausladenden Dialogpartien des Librettos für diesen Sachverhalt verantwortlich gemacht, und es scheint naheliegend, dass auch Schiller selbst kaum an eine Vertonung seines *Semele*-Textes gedacht haben dürfte. Trotz und auch wegen der von Schnitzler vertretenen legitimen Einschätzung von Schillers »Operette« als Text, der unabhängig von seiner tatsächlichen Eignung für eine Vertonung nach einer umfassenden Synthese von Wort, Szenischem und Musik strebt und diese mediale Synthese in den Dienst der Wirkung auf den Rezipienten stellt,[31] ist es daher lohnenswert, ganz konkret der Frage nachzugehen, wo und inwiefern sich denn nun dieser zweifellos polymedial konzipierte Text zugleich wiederum einer Vertonung sperrt. Denn wenngleich die Forschung sich mit diesem Sachverhalt bisher so gut wie gar nicht auseinandergesetzt hat, so vermag gerade die Klärung dieser Frage einerseits weitere grundlegende ästhetische und strukturelle Gegebenheiten von Schillers »Operette« zu erhellen. Zum anderen wird sie indirekt aber auch einigen grundsätzlichen Aufschluss über die Ästhetik des Opernlibrettos an sich geben können, welches als zweckgebundene und genuin plurimedial angelegte Textgattung bestimmter Qualitäten bedarf, die es für eine musikalische Ausgestaltung überhaupt erst zugänglich machen.

[30] Dieter Borchmeyer, Lohengrin: Jupiters Inkognito. Schillers *Semele* und Kleists *Amphitryon* als mythische Grundschrift einer romantischen Oper, in: »Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an«: Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken, hrsg. von Klaus Döge, Christa Jost und Peter Jost, Mainz 2002, S. 62-68, hier S. 63.

[31] Vgl. hierzu Schnitzler, a.a.O., S. 16.

Selbstverständlich stellen ganz allgemein betrachtet die ausladenden Dialogpartien des Textes ein zentrales Hindernis für eine umfassende musikalische Ausgestaltung dar, ist der Komponist doch stets auf eine Zurücknahme des Wortes angewiesen. In diesem Zusammenhang ist sogleich auch der voraussetzungsreiche Anspielungsreichtum in Bezug auf die antike Mythologie zu nennen, der das ohnehin schon überwiegend verbal sich entfaltende Handlungsgefüge zusätzlich befrachtet und zudem mit der eingeschränkten Verständlichkeit des gesungenen Wortes kollidiert. Das Hauptproblem für eine Vertonung von Schillers *Semele*-Text stellt zunächst aber fraglos die raumgreifende und dramaturgisch zentrale Begegnung zwischen Juno und Semele dar. Im Verlauf des Dialogs der ersten Szene wird Junos Intrige ausgebreitet, welche später dann in die emotional aufgeladene Konfrontation zwischen Zeus und Semele und letztlich in den tragischen Ausgang der Handlung mündet. Besonders bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die ausgefeilte Psychologisierung von Handlung und Figuren durch Schiller, die selbstverständlich mit gravierenden Änderungen gegenüber der mythopoetischen Vorlage Ovids einhergeht.[32]

Junos psychologisch höchst raffiniertes Vorgehen gliedert sich in verschiedene Schritte: Zunächst nähert sie sich der verhassten Konkurrentin in der vertrauten Gestalt von Semeles ehemaliger Amme Beroe, um deren unumschränktes Zutrauen zu gewinnen. Sodann pflanzt sie in Voraussicht auf Semeles spätere Konfrontation mit Zeus ihrer Konkurrentin den Gedanken der eigenen Unsterblichkeit ein, sodass diese später in ihrem Wunsch, Zeus möge sich ihr enthüllen, trotz aller Warnungen des Gottes standhaft bleibt. Nach dem Grund ihrer Anwesenheit befragt, berichtet Beroe alias Juno von einer Pest zu Epidaurum und davon, dass ihr Vaterland sie zu Semele gesandt habe, damit diese bei Zeus Fürsprache für das derart heimgesuchte Volk erwirke. Mit dem Bericht von der Pest und der Bitte um Fürsprache bei Zeus setzt sich die verkleidete mächtige Juno gegenüber Semele in eine inferiore Position und appelliert dergestalt nicht nur an Semeles Mitleid, sondern sie weckt zugleich auch deren verhäng-

[32] Zu den Änderungen Schillers gegenüber der Vorlage Ovids vgl. etwa Vaerst-Pfarr, a.a.O., S. 294f. sowie Matthias Luserke-Jaqui, Über Schillers *Semele* oder Beobachtungen über das Schreiben linker Hand, in: Ders., Über Literatur und Literaturwissenschaft: Anagrammatische Lektüren, Tübingen und Basel 2003, S. 155-178, hier S. 157f. Außerdem Gert Vonhoff, Integration als Funktion: Aspekte editionsphilologischer Arbeit mit Quellen und anderen Vorlagen, dargestellt an Schillers *Semele*, in: Quelle – Text – Edition: Ergebnisse der österreichisch-deutschen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Graz vom 28. Februar bis 3. März 1996, hrsg. von Anton Schwob und Erwin Streitfeld unter der Mitarbeit von Karin Kranich-Hofbauer, Tübingen 1997, S. 195-202, hier S. 200f.

nisvolle Omnipotenzfantasien. Außerdem drängt sie Semele auf diese Weise dazu, einen definitiven Beweis für ihr vertrauliches Verhältnis zu Zeus zu erbringen. Tatsächlich verspricht Semele Hilfe für Beroes Volk und lässt sich sodann über ihre bisherige Begegnung mit Zeus aus.[33] Im Anschluss an Semeles Offenbarung ihres intimen Verhältnisses mit Zeus holt Juno zum entscheidenden Schlag aus, indem sie nun in ihrer Rivalin den Zweifel sät, ob es sich bei deren Geliebtem tatsächlich um Zeus handle. Juno koppelt die Frage nach Zeus' Identität mit einem Appell an Semeles Ehrgefühl und verleiht ihr somit existentiellen Charakter, indem sie kurzerhand unterstellt, dass Semele sich von einem Hochstapler um »Ehre, Scham und Unschuld« (V. 206) habe betrügen lassen. Im Wissen darum, dass kein sterbliches Wesen der unverhüllten Präsenz des Gottes standhalten kann, implantiert Juno in Semele schließlich das Verlangen, dass Zeus sich ihr in seiner ganzen Potenz enthüllen möge, um endgültige Gewissheit über dessen Identität zu erlangen. Bis ins Detail legt Juno Semele nahe, wie sie sich bei ihrer nächsten Begegnung mit Zeus diesem gegenüber verhalten soll. Sie bereitet Semele sogar beschwichtigend auf Zeus' abwehrende Reaktionen vor und stellt auf diese Weise sicher, dass Semele, die sich aufgrund von Junos Insinuation selbst bereits für unsterblich hält, in ihrem Ansinnen gegenüber Zeus standhaft bleiben wird. Nachdem Juno somit den Verlauf der späteren Begegnung zwischen Semele und Zeus bereits in jeder Hinsicht antizipiert hat, wird für Semele im Fortgang der zweiten Szene keinerlei Anlass bestehen, an den Worten ihrer vermeintlich vertrauten Amme Beroe zu zweifeln, scheint sich doch das Vorausgesagte nun tatsächlich en Detail zu bewahrheiten. Zu guter Letzt trifft Juno Semele noch einmal an ihrem wunden Punkt, indem sie an ihre Eitelkeit appelliert. Die Göttin stellt ihrer zur Hybris tendierenden sterblichen Rivalin in Aussicht, dass Menschen und Götter sich vor ihr verneigen werden, ja selbst Zeus' Gattin Juno neidisch auf sie sein würde, sobald der unumstößliche Beweis für die göttliche Identität ihres Geliebten erbracht sein werde. Die schöne, aber offenbar nicht eben kluge Semele ist nur all zu anfällig für diese Schmeicheleien Junos und sieht sich als vergöttlichte Fürsprecherin bei Zeus bereits in der Rolle der mitleidsvollen Wohltäterin für die Menschen.

Junos psychologisch äußert raffiniert angelegte Intrige, welche die Voraussetzungen des Affektreichtums der zweiten Szene schafft, nimmt einen beträchtlichen Umfang des gesamten Textes ein. Von den 575 Versen des

[33] Die Tatsache, dass sich Semele bei der Beschreibung des als Jüngling verhüllten Zeus' musikalischer Metaphern bedient, deutet auf Schillers Versuch, an dieser Stelle eine besonders enge mediale Verknüpfung zum Zwecke der Intensivierung zu erzeugen.

gesamten *Semele*-Textes entfallen allein 293 Verse auf die Begegnung zwischen Semele und Juno alias Beroe. Die Schwierigkeit, die dieses weit ausgreifende Spinnen der Intrige einer Vertonung konkret entgegenstellt, besteht zunächst darin, dass Junos Ränkespiel kein visuelles Pendant besitzt, welches die Vorgänge zugleich unmittelbar sinnfällig werden lassen würde. Zwar markiert Schiller einige emotionale Wendepunkte innerhalb der Unterredung durch gestisch prägnant vermittelte Informationen. Aber indem Junos Intrige primär auf eine psychologische Schwächung der Protagonistin zielt, wird sie ausschließlich auf verbaler Ebene entwickelt. Damit kommt dem Wort ein derart starkes Gewicht zu, dass für eine Vertonung kaum Raum bleibt. Der ausladende Dialog zwischen Juno und Semele sperrt sich also nicht nur gegen eine Vertonung, weil diese schlichtweg einer quantitativen Zurücknahme der verbalen Mitteilungen bedarf, um den dadurch entstandenen Raum auszufüllen. Sondern aufgrund der mangelnden visuellen Sinnfälligkeit von Junos Intrige ist der Rezipient außerdem darauf angewiesen, den Dialog en detail zu verfolgen, um den Fortgang der Handlung nachvollziehen zu können. Genau dies wäre aber bei einem gesungenen Vortrag erheblich erschwert. Nur wenn der Rezipient die Intrige verfolgt und damit auch die Voraussetzungen für das Verhalten Semeles und Zeus' in der zweiten Szene begriffen hat, ist er in der Lage, dem szenisch und gestisch sinnfällig ausgestalteten Geschehen zwischen Semele und Zeus zu folgen, auch wenn dort im Falle einer etwaigen Vertonung die Verständlichkeit des Wortes durch Musik und Gesang eingeschränkt sein mag.

Für eine durchweg gesprochene Darbietung des Dialogs der ersten Szene, wie sie etwa in einem Singspiel für kürzere Abschnitte denkbar wäre, scheint die Passage, die knapp über die Hälfte aller Verse ausmacht und zudem nicht nur die Exposition, sondern zugleich das dramaturgische Zentrum des Stückes bildet, dann allerdings doch allzu umfangreich. Erst verschiedene radikale Striche würden den nötigen Raum für eine Vertonung schaffen, nicht ohne allerdings auch zu einer erheblichen Beeinträchtigung der kausalpsychologischen Plausibilität zu führen, auf die Schiller offenbar großen Wert legte. Inwiefern nun aber gerade der Vorrang szenischer Prägnanz vor kausallogischer Plausibilität ein Wesensmerkmal librettistischer Dichtung darstellt, ließe sich an unzähligen Beispielen aus der Geschichte der Operndichtung belegen. Doch Schiller ist bei aller potentiell intendierten medialen Offenheit seiner »Operette« offensichtlich keineswegs dazu bereit, die dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten einer im Medium des Wortes sich schlüssig aus sich selbst heraus entwickelnden dramatischen Handlung den weitgehend anders gelagerten Erfordernissen librettistischer Dichtung unterzuordnen.

In einem an Goethe gerichteten Brief vom 25.4.1797 äußert er sich in aufschlussreicher Weise über den fundamentalen Unterschied zwischen den Gattungen Epik und Dramatik, eine Äußerung, die bei genauerer Betrachtung auch den hier geschilderten Sachverhalt zu erhellen vermag:

> Dem Epiker möchte ich eine Exposition gar nicht einmal zugeben; wenigstens nicht in dem Sinne, wie die des Dramatikers ist. Da er uns nicht so auf das Ende zutreibt, wie dieser, so rücken Anfang und Ende in ihrer Dignität und Bedeutung weit näher an einander, und nicht, weil sie zu etwas führt, sondern weil sie selber etwas ist, muß die Exposition uns interessieren. Ich glaube, daß man dem dramatischen Dichter hierin weit mehr nachsehen muß; eben weil er seinen Zweck in die Folge und das Ende setzt, so darf man ihm erlauben, den Anfang mehr als Mittel zu behandeln. Er steht unter der Kategorie der Kausalität, der Epiker unter der Substantialität; dort kann und darf etwas als Ursache von was anderm dasein, hier muß alles sich selbst um seiner selbst willen geltend machen.[34]

Schiller sieht in der prototypischen Dramenexposition keine eigenständige Einheit, sondern den dramatischen Ausgangspunkt, der die Handlung motiviert und in Gang bringt, der selbst bereits »zu etwas führt« und damit auch »auf das Ende zutreibt«, also Teil einer final ausgerichteten dramatischen Entwicklung ist. Er hebt explizit auf die logische und stringente Handlungsführung des Dramas ab, wenn er als dramatisches Gesetz die Verkettung von Ursache und Wirkung anführt. Prägnant fasst Schiller diesen Sachverhalt im Schlagwort der »Kausalität«. Die damit verbundene übergeordnete Ausrichtung auf »Folge« und »Ende« des Geschehens lässt der Dramenexposition seiner Meinung nach nicht dieselbe »Dignität« wie dem Ende zukommen. Dies eben deshalb, weil die kausallogische Entfaltung der Dramenhandlung stetig auf ihren Endpunkt zusteuert und somit alle Teile der Handlung, die dem Finale vorgelagert sind, immer nur relative Bedeutung erlangen. Hinter dem nicht minder prägnanten Schlagwort der »Substantialität« verbirgt sich hingegen die Idee einer tendenziell absoluten Bedeutung aller Handlungsteile des Epos' und damit auch deren Gleich-Gültigkeit. Hierdurch erhält die epische Exposition gegenüber dem Ende der Erzählung weit mehr Gewicht als dies im Drama der Fall ist, da sie bereits für sich genommen von Interesse ist und zum betrachtenden Verweilen einlädt. Schiller konstatiert also für das Drama

[34] Johann Wolfgang von Goethe/Friedrich Schiller, *Briefwechsel 1794 bis 1805*, Bd. 1: Text, hrsg. von Manfred Beetz, München und Wien 1990, S. 336 ff.

einen dominant syntagmatisch ausgerichteten Verlauf, während er der Epik eine primär paradigmatisch orientierte Struktur zuschreibt. Welche Implikationen Schillers Äußerungen zur Kausalität des Dramas in Bezug auf die polymediale Anlage seines *Semele*-Textes weiterhin beinhalten, soll gleich noch näher beleuchtet werden. An dieser Stelle ist vorerst entscheidend, dass Schiller für den Dramatiker die kausallogische Entwicklung einer Handlung aus sich selbst heraus fordert, und dass er bei der Entwicklung von Junos Intrige gegen Semele und Zeus diesem Postulat dramatischer Absolutheit selbst folgt.[35]

Eine erste entscheidende Ursache dafür, dass sich insbesondere der groß angelegte Dialog der ersten Szene gegen eine Vertonung sperrt, ist also darin zu sehen, dass hier trotz verschiedentlich gesetzter gestischer Akzente einer kausallogischen Entwicklung der Handlung mittels der Dialektik des Wortes absoluter Vorrang eingeräumt ist. Es gibt aber noch einen weiteren gewichtigen Grund, warum die hier in Rede stehende Passage einer musikalischen Ausgestaltung kaum zugänglich ist. Während Semele sich in einer Unterredung mit ihrer vertrauten Amme Beroe glaubt und im Verlauf des Gespräches authentisch agiert und verbal wie gestisch ihre tatsächliche innere Befindlichkeit preis gibt, tritt Juno in Gestalt einer anderen Figur auf, um ihre Intrige gegen die verhasste Rivalin zu spinnen. Bis auf einige wenige Passagen, in denen sie sich mehr oder weniger verdeckte emotionale Ausbrüche gestattet, die überdies von Semele auch als Ausbrüche Beroes plausibel gedeutet werden können oder gleichsam als kurzes a parte-Sprechen gedeckt sind, zeichnen sich Junos Repliken weitgehend durch die Diskrepanz zwischen vordergründiger Aussage und dahinter verborgener tatsächlicher Gesinnung aus. Juno, die in der Gestalt Beroes als inferiore Bittstellerin auftritt und in emotional anhänglicher Weise Sorge um Semeles Ehre und Unschuld vortäuscht, wird in Wahrheit den gesamten Dialog über von eben jenen diametral entgegengesetzten Affekten geleitet, die sie zu Beginn der Szene in ihrem

[35] Dass Juno in verwandelter Gestalt auftritt und sich auch die zweite Szene in mehrfacher Hinsicht zum Wunderbaren hin öffnet, widerspricht der Kausalität in Bezug auf die Handlungsentwicklung keineswegs. Das Wunderbare steht hier vielmehr im Dienste einer kausallogisch sich entwickelnden Dramaturgie, insofern es paradoxerweise einen psychologisch plausiblen Handlungsverlauf überhaupt erst gewährleistet. Würde etwa Juno in ihrer eigenen Gestalt vor Semele treten, so wäre ihre Racheabsicht für Semele ohne weiteres durchschaubar und deren Verhalten in der zweiten Szene erschiene keineswegs schlüssig. Die Wunderzeichen wiederum, die Zeus evoziert, verdeutlichen, wie tief Juno den Zweifel in Semele gesät und zugleich deren Hybris geweckt hat, so dass diese sich folgerichtig erst mit der unmittelbaren Anschauung Zeus' in seiner totalen, aber für sie tödlichen Präsenz zufrieden gibt.

großen Auftrittsmonolog offenbart hat. Zwar scheint aufgrund dieses Eingangsmonologs für den aufmerksamen Rezipienten durch Beroes Repliken gewissermaßen das intrigante Muster von Junos psychologischer Kriegsführung durch, doch zwischen den Äußerungen der auf der Bühne unmittelbar präsenten Gestalt und ihrem tatsächlichen Erleben und Empfinden besteht über weite Strecken eine unüberbrückbare Kluft. Inneres (Juno) und Äußeres (Beroe) der selben Gestalt treten vollkommen auseinander. Semeles authentische Rede steht also in denkbar großem Kontrast zu Junos Rede im Modus der Uneigentlichkeit.

Junos Intrige, die auf einem Spiel mit Identitäten und dem Modus uneigentlicher Rede basiert, ist hierdurch für eine Vertonung schlechterdings ungeeignet. Denn eine musikalische Ausgestaltung des Dialogs steht hier vor folgendem Dilemma: Sie müsste entweder auf das lediglich vorgetäuschte Erleben und Empfinden sowie auf das Agieren der Beroe-Gestalt Bezug nehmen. Hierbei würde der Rezipient in die kaum zu bewältigende Schwierigkeit geraten, trotz der ästhetischen Dominanz des Mediums Musik die Figur über die gesamte Dauer der Szene hindurch entgegen den musikalischen Signalen deuten zu müssen, um nicht aus dem Bewusstsein zu verlieren, dass es sich bei Beroe eigentlich um die sich verstellende Juno handelt. Erschwerend kommt hinzu, dass Semele ihr Erleben und Empfinden authentisch äußert und eine musikalische Gestaltung somit zusätzlich mit dem permanenten Aufeinanderprallen von authentischem und nicht authentischem Erleben konfrontiert wäre. Oder der Komponist vergegenwärtigt musikalisch das tatsächliche innere Erleben und Empfinden Junos, woraufhin die Musik dann in einem durchgängigen Widerspruch zu den gestischen und verbalen Äußerungen der Beroe-Gestalt stünden, eine Diskrepanz, die auf lange Sicht ebenfalls allzu verwirrend oder ermüdend wirken muss. Es ist bezeichnend, dass die Figuren in der zweiten Szene, die – wie oben bereits erörtert – an sich zahlreiche Voraussetzungen für eine Vertonung erfüllt, gerade nicht jenen Mangel an authentischem Erleben und Empfinden aufweisen.

Die von Schiller kausalpsychologisch plausibel konstruierte Intrige, deren Einfädelung knapp über die Hälfte des gesamten Textvolumens in Anspruch nimmt, stellt einen potentiellen Komponisten vor ein kaum lösbares Problem. Dieses besteht in der dauerhaften Diskrepanz zwischen der dramaturgisch bedingten Verstellung und der von musikalischer Seite notwendig suggerierten Authentizität in Bezug auf ein und dieselbe Figur. Denn aufgrund ihrer begriffslosen Abstraktheit und der Dominanz ihrer ästhetischen Unmittelbarkeit beglaubigt die Instrumentalmusik alles dasjenige als authentisch, mit dem sie im plurimedialen Wechselspiel vermittelnd in Beziehung tritt. In eben diesem Sinne bescheinigt der versierte

Librettist W.H. Auden der Musik eine grundsätzliche Authentizität, wenn er davon ausgeht, dass sie per se

> unmittelbar und unreflektiert ist. Was gesungen wird, das ereignet sich wirklich. Selbsttäuschung [einer Figur] kann höchstens dadurch angedeutet werden, daß die Orchesterbegleitung dem, was der Sänger singt, widerspricht; […] doch solche Kunstgriffe stiften, wenn sie nicht sehr sparsam angewandt werden, eher Verwirrung als ein tieferes Verständnis.[36]

Auden benennt präzise das Phänomen musikalischer Authentizität, mit welchem der Librettist bei der Ausgestaltung seiner Figuren und deren Handlungen zu rechnen hat. Instrumentalmusik und Gesang werden vom Rezipienten innerhalb des musiktheatralischen Kommunikationssystems als eine Art Schlüssel rezipiert, der das innere Erleben und Empfinden der sich selbst darstellenden Figuren jenseits eines begrifflich genau definierten Verstehens aufschließt. Nichts anderes impliziert bereits Hegels Definition der Musik als »Kunst des Gemüts, welche sich unmittelbar an das Gemüt selber wendet«,[37] sofern man sie auf das Musiktheater anwendet, in welchem der Komponist sich gleichsam schöpferisch ins innere Zentrum seiner Figuren versetzt und ihr Erleben und Empfinden für den Rezipienten versinnlicht. Auch Hegels Kontrahent Schopenhauer zieht hinsichtlich seiner einschlägigen musikästhetischen Überlegungen das Resümee, »daß, wenn zu irgendeiner Szene, Handlung, Vorgang, Umgebung eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt; […].«[38] Schopenhauer spricht der Musik als begriffslos vermittelnder Kunst ein Höchstmaß an Objektivität und damit auch an Authentizität zu. Denn indem die unabhängig von den Figuren generierte Instrumentalmusik die auf die Figuren bezogenen Affekte stets bloß in abstracto, also in ihrem begriffslosen »An-sich« gibt, ist sie stets authentisch.[39] Interessanterweise findet sich in anderem Zusammenhang auch bei Schiller selbst eine Definition der Musik als allgemeine Sprache

[36] Wystan Hugh Auden, Anmerkungen zu Musik und Oper, in: Neue Deutsche Hefte, H. 104, hrsg. von Joachim Günther, Berlin 1965, S. 45-56, hier S. 52.

[37] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III [Werke, Bd. 15] Frankfurt a.M. 1970, S. 135.

[38] Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bde. 1 und 2, textkritisch bearbeitet und hrsg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Stuttgart und Frankfurt a.M. 1960, hier Bd. 1, S. 366.

[39] Ebd. Bd. 2, a.a.O., S. 577. Friedrich Schiller, Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie [Sämtliche Werke in 5 Bänden, a.a.O., Bd. 2: Dramen 2] S. 815.

der Affekte, welche »die innern Bewegungen des Gemüts durch analogische äußere zu begleiten und zu versinnlichen«[40] habe.

Aus den hier genannten Gründen scheint es aber in der Oper mehr noch als im Schauspiel geboten, dass eine Figur, die sich über eine gewisse Strecke der Handlung verstellt, indem sie über Wort, Gebärde und Gesang etwas ausdrückt, das ihrem tatsächlichen Denken oder Empfinden nicht entspricht, dies etwa in einem »a parte« expressis verbis für den Rezipienten kenntlich macht, um Verwirrung zu vermeiden. Eine dauerhafte Diskrepanz zwischen Figurenrede und diese unterminierender musikalischer Gestaltung, und zwar über die gesamte umfangreiche Szene zwischen Juno und Semele hindurch, scheint für einen Komponisten unter wirkungsästhetischen Gesichtspunkten hingegen kaum praktikabel. Darüber hinaus wird der Rezipient zur permanenten Aktualisierung der Doppelbödigkeit in Bezug auf die Juno-Gestalt abgesehen von den gleichsam »a parte« zu denkenden Ausbrüchen Junos vor allem durch den großen Auftrittsmonolog der Göttin aufgefordert, in dem sie ihre wahren Empfindungen gegenüber Semele unverstellt offenbart. Damit aber verweist der ausführliche Dialog zwischen Semele und Juno den Rezipienten permanent auf die vorangegangene Eingangssequenz des Librettos, wodurch er zugleich gewissermaßen entgegenwärtigt wird. Denn der Dialog zwischen Semele und der als Beroe auftretenden Juno ist nicht aus sich selbst oder aus der szenisch vergegenwärtigten Gesprächssituation heraus unmittelbar verständlich, sondern er erschließt sich in seinen tatsächlichen Implikationen allein von der Eingangssequenz her, mit der er kausallogisch verknüpft ist und auf die Junos Rede im Modus der Uneigentlichkeit aufbaut.

An dieser Stelle rückt nun die dramaturgische Gesamtanlage von Schillers »Operette« in den Blick, die einer Vertonung des Textes zusätzlich auf ganz entscheidende Weise entgegen steht und auf Schillers oben bereits angeführtes Postulat dramatischer Kausalität zurückzuführen ist. Wenn Carl Dahlhaus die Oper als das »Drama der absoluten Gegenwart«[41] bezeichnet, so zielt er mit dieser prägnanten Wesensbestimmung auf die Tatsache, dass in der Oper – anders als in Wagners Musikdrama – der Musik die Tendenz innewohnt, den gegenwärtigen Augenblick mit ihrer eigenen diskontinuierlichen Zeitstruktur zu überformen und zu verabsolutieren. Das spontane Erleben und Empfinden der Figuren als Ausdruck ihres Bezogenseins auf die unmittelbare Gegenwart bildet daher die primäre

[40] Friedrich Schiller, Über Matthissons Gedichte [Sämtliche Werke in 5 Bänden, a.a.O., Bd. 5] S. 999.

[41] Carl Dahlhaus, Zeitstrukturen in der Oper, in: Ders., Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte, überarbeitete Neuausgabe, München 1989, S. 27-40, hier S. 31.

Substanz des Musiktheaters. Für eine bühnenwirksame musikalische Gestaltung ist daher nur dasjenige von Belang, das sich im Hier und Jetzt ereignet. Das Nachholen von Vorgeschichte, wie es etwa für die dramatische Exposition üblich ist oder der Einschub eines längeren Botenberichts, der auf verdeckt sich ereignende Handlung referiert, ist daher für die Opernbühne höchst problematisch.[42] Während das Drama der »idealisierten Norm«[43] einen dominant syntagmatischen Strukturverlauf aufweist, wird dieser im Libretto durch eine dominant paradigmatische Struktur überlagert, in welcher die Einzelszenen zu einer Verabsolutierung hin tendieren, die der unmittelbaren Gegenwärtigkeit des Mediums Musik Rechnung trägt.

Schillers *Semele*-Drama, dessen dramaturgisches Herzstück der Dialog zwischen den beiden Frauengestalten bildet, weist nun aber insgesamt eine dominant syntagmatische Struktur auf. So ist der besagte Dialog nicht nur einer unmittelbaren Gegenwärtigkeit enthoben, insofern er auf Junos vorangegangenen Monolog verweist, sondern Junos psychologisch raffinierte Intrige untersteht auch ganz im Schillerschen Sinne der dramatischen Kategorie der »Kausalität«, insofern sie ausschließlich auf die folgende zweite Szene und den damit verbundenen tragischen Ausgang der Handlung zielt. Die von Juno im Dialog mit Semele bis ins Detail vorgenommene Antizipation der späteren Begegnung zwischen Zeus und Semele ist hierfür symptomatisch. Sie verdeutlicht, inwiefern die gegenwärtig geführte Unterredung zwischen den beiden Frauengestalten ausschließlich auf ein künftiges Ereignis zielt. Dass Schillers »lyrische Operette« eine vorwiegend auf das Ende zielende Struktur aufweist, wird gleich zu Beginn der Handlung erkennbar, insofern bereits Junos Auftrittsmonolog in sich final ausgerichtet ist und das Motiv der unerbittlichen Rache überdies zugleich auch einen Bogen bis zum Ende der Handlung spannt. Zusätzliche Zugkraft erhält dieser Spannungsbogen später dann durch Junos Monolog am Szenenende, in dem sie Semeles Vernichtung »in rasender Entzückung« visionär antizipiert (V. 373-379). Junos anfänglich verkündeter Entscheidung zur Rache ist der Vollzug derselben also bereits inhärent. Tatsächlich läuft von nun an das sorgfältig kalkulierte Räderwerk ihrer Intrige ohne ernsthaft retardierende Momente oder Überraschungen ab, um Semele geradewegs in ihr Unglück zu stürzen. Dem unaufhaltsamen dramatischen Fluss fällt sogar die für die damalige Opernkonvention eigentlich unverzichtbare Auftrittsarie der titelgebenden

[42] Hierzu wäre etwa auch Beroes Bericht über das Wüten der Pest in Epidaurum zu zählen, der allerdings hinreichend knapp ausfällt.

[43] Manfred Pfister, Das Drama: Theorie und Analyse, 11. Aufl. München 2001, S. 103.

Protagonistin zum Opfer.[44] Genau genommen räumt Schiller seiner Hauptfigur erstmals mit ihrer Schilderung von Zeus' überirdischer Jünglingsgestalt (V. 148-169) einen still gestellten lyrischen Augenblick ein, der zur musikalischen Vergegenwärtigung ihrer Innenwelt einlädt. Und auch in der zweiten Szene existieren mit Ausnahme von Zeus' Monolog unmittelbar vor Semeles Auftritt, keine veritablen Ruhepunkte für eine lyrische Selbstaussprache der Gestalten, etwa in Form einer Arie.

Insgesamt dominiert in Schillers *Semele* also eine weitgehend vom Wort getragene Dramaturgie der Antizipation, die einer durchgängigen Vertonung, wie sie die beigefügte Genrebezeichnung »Operette« nahelegt, zuwider läuft. Oesterle konstatiert, dass gerade das antizipierende Ausspielen der Handlung zu Beginn in der zweiten Szene Platz schafft für Themen und Tonlagen, die Ovids Vorlage unbekannt sind und auf die Inszenierung eines Spektakels der »Entgötterung«[45] zielen: »Da wird Gott als Betrüger und Gotteslästerer verdächtigt, als Pygmalion inszeniert, als Maschinendirektor des Weltgefüges vorgeführt – alles freilich, um auf höchst reflektierte und kritische Weise die Beweisnot und Ohnmacht der Götter offenzulegen.«[46] Aus dieser Perspektive scheint auch die herrschaftskritische Lesart des Textes hinreichend gedeckt.[47] Die Zusammendrängung und Vorwegnahme der gesamten dramatischen Entwicklung in der ersten Szene dient jedoch nicht nur primär der Schaffung des Raums für eine Entfaltung der explizit kritischen Impulse innerhalb der zweiten Szene. Sondern Schiller stellt das strukturelle Moment einer dominant syntagmatisch ausgerichteten Dramaturgie an sich in den Dienst eines Sturm und Drang-typischen Aufbegehrens gegen Autoritäten. Denn die

[44] Schnitzler konstatiert zwar, dass Semeles ersten Worten mit ihren Synästhesien, denen etwas Vergebliches, Kraft- und Mutloses auch durch die Bewegungszüge […] innewohnt« zum Ariosen drängen, doch von einer veritablen Auftrittsarie im eigentlichen Sinne kann hier keine Rede sein. Schnitzler, a.a.O., S. 13.

[45] Günter Oesterle, Exaltationen der Natur: Friedrich Schillers *Semele* als Poetik tödlicher Ekstase, in: Schillers Natur, Leben, Denken und literarisches Schaffen [Sonderheft 6 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kulturwissenschaft] hrsg. von Georg Braungart und Bernhard Greiner, Hamburg 2005, S. 209-220, hier S. 217.

[46] Ebd. S. 217.

[47] So verweist Luserke-Jaqui im Anschluss an Gert Vonhoffs These, die *Semele* sei eine Kontrafaktur zu den Huldigungsspielen am Hofe Herzog Karl Eugens (Vonhoff 1997, a.a.O., S. 199 f.) auf die Funktionalisierung der im Stück vorgeführten Demontage des Göttervaters als gegenwartsbezogene Obrigkeits- und Hofkritik. Luserke-Jaqui, a.a.O., S. 162 ff. Luserke-Jaqui stellt realhistorische Bezüge der *Semele* zum württembergischen Herzog Karl Eugen her und weist auf das subversiv-parodistische Moment des Textes hin, das neben der affirmativen auch eine kritische Lesart ermögliche. Diese »Doppellektüre« sei auch für die ebenfalls 1779/1780 verfassten Karlsschulreden charakteristisch, sodass Luserke-Jaqui in Erwägung zieht, die *Semele* gar als Kontrafaktur jener Reden einzustufen. (Vgl. ebd. S. 162 ff.).

auf Junos Intrige basierende, zielstrebig auf das Ende hin konzipierte Dramaturgie verdeutlicht sinnfällig das Geflecht aus Zwängen und Kausalitäten, in das letztlich alle Gestalten – auch und vor allem der oberste Göttervater – ohnmächtig verstrickt sind: Merkur, der Zeus' willkürliche Befehle auszuführen hat; Semele, die sich zur Hybris und zum unaufhörlichen Drang nach Erkenntnis des Göttlichen verleiten lässt und beides mit ihrem Leben büßen wird; Zeus, der ebenfalls in das unerbittliche Räderwerk von Junos Intrige gerät und sich hierbei sogar entgegen seinen Interessen dem Willen der sterblichen Semele fügen muss. Zeus' abschließender Befehl an Merkur, die zuvor durch ihn beglückten Menschen wieder zu verderben, ist vor diesem Hintergrund nicht allein als Racheakt aus dem Affekt zu deuten, sondern zugleich auch als Versuch, sein erschüttertes Selbstbewusstsein zu stabilisieren. Denn Zeus' erlittene Ohnmachtserfahrung bedeutet eine empfindliche Einschränkung seiner vermeintlichen Allmacht und damit eine fundamentale Erschütterung seiner Identität als oberster Gott. Durch einen Akt explizit willkürlicher Anwendung seiner verbleibenden Macht versucht er, diese Krise zu bewältigen. Dass dieser Kompensationsversuch als brüchig einzustufen ist, resultiert zum einen aus den unmittelbar vorangegangenen Ereignissen selbst, zum anderen aus der Tatsache, dass Zeus sich ausgerechnet an Kreaturen rächt, die nicht nur wehrlos, sondern an seiner Misere auch gänzlich schuldlos sind. Drastischer lässt sich die Infragestellung göttlicher Autorität, die sich danach sehnt, sich aus der Sphäre göttlicher Absolutheit in die Sphäre menschlicher Bedingtheit zu begeben und damit ihre unumschränkte Potenz einbüßt, kaum vergegenwärtigen.[48] Sowohl der Gott als auch seine menschliche Geliebte erscheinen bei Schiller weniger als autonome Individuen denn als Spielball der eifersüchtigen Juno. Diese ist ihrerseits von Eifersucht und Rachegelüsten angetrieben, ausgelöst durch den Fehltritt ihres Gatten. Dieser Fehltritt schließlich resultiert wiederum aus der Tatsache, dass Zeus seiner sinnlichen Neigung zu Semele unterlag.

Die unauflöslichen Zwänge, in welche die beteiligten Gestalten geraten, resultieren nicht zuletzt maßgeblich aus jener wunderbaren Verwicklung der göttlichen Sphäre in die menschliche. Diese vertikale Spannung zwischen Göttlichem und Irdisch-Menschlichem bildet die dramatische Keimzelle von Schillers Stück. So wie aber Zeus als Gott für die sterbliche Semele niemals ganz präsent sein kann, ohne sie in ihrem irdischen Sein zu vernichten, so ist auf der strukturellen Ebene des Stückes kein Moment

[48] Auf analoge Weise wird bereits in Goethes *Prometheus*-Hymne die göttliche Autorität demontiert, indem dort die Götter als abhängig von den Menschen und damit letztlich als machtlos dargestellt werden.

der Handlung in sich ruhend und damit gleichsam auf Erfüllung in sich selbst verweisend. Der Augenblick ist vielmehr stets schon entgegenwärtigt, auf ein Vorher oder Nachher bezogen. In dieser spezifischen dramatischen Konstellation ist auch der Grund zu suchen, warum der Einsatz des Wunderbaren, der auf der Musiktheaterbühne eigentlich seit jeher einen librettistischen Text den diskontinuierlichen Zeitstrukturen des Mediums Musik entgegen zu tragen vermag, in Schillers »Operette« ein Sich-Ausbreiten der Musik in ihren eigenen diskontinuierlichen Zeitstrukturen gerade verhindert. Zur Vertonung ist der Komponist aber darauf angewiesen, dass der Librettist wiederholt auch retardierende und szenisch sinnfällige »Inseln« im Zeit- und Handlungsverlauf schafft, in die der Tonkünstler seine Musik hineintragen und sich ausbreiten lassen kann. Es ist also nicht zuletzt die strenge Kausalität, die dominant syntagmatische Struktur des Schillerschen Textes, die innerhalb der ersten Szene etabliert wird und als solche eine Vertonung nachgerade unmöglich erscheinen lässt, wenngleich die zweite Szene als logisches Resultat der ersten für sich genommen zahlreiche Voraussetzungen für eine Vertonung erfüllt.

Doch auch die zweite Szene ist analog zum gesamten Handlungsverlauf in ein Gefüge aus Vorwärts- und Rückwärtsbezügen eingespannt, das ganz auf das Szenenende hin drängt und letztlich kaum Haltepunkte für eine eigenständige musikalische Ausgestaltung bietet. In der Begegnung zwischen Semele und Zeus wird der Rezipient Zeuge der zuvor im Gespräch zwischen Semele und Juno antizipierten Ereignisse und seine Aufmerksamkeit wird nicht nur implizit auf den vorangegangenen Dialog der ersten Szene gelenkt, in dem das jetzige Geschehen bereits antizipiert wurde, sondern zugleich steigt die Spannung kontinuierlich auf den Ausgang. Dies um so mehr, als sich der Zuschauer im Unterschied zu Semele bereits nach Junos Auftrittsmonolog zweifelsfrei darüber im Klaren ist, dass es sich bei Semeles Geliebtem tatsächlich um Zeus selbst handelt. Der gesamte weitere Spannungsverlauf resultiert also maßgeblich aus einem Wissensvorsprung des Zuschauers und ist von der Frage getragen, ob Junos Plan, Semele zu vernichten, aufgehen wird. Ein Blick auf die oben aufgelisteten Anweisungen des Paratextes zum Dialog zwischen Zeus und Semele lässt deutlich erkennen, inwiefern Schiller den dramatischen Höhepunkt des Librettos auf den Moment legt, in dem Semele von Zeus verlangt, sich zu enthüllen (V. 544 ff.). Die sich gegen das Szenenende hin unaufhörlich steigernde Affektivität, die auch in der zunehmend dichter werdenden Abfolge der Gestik und Tonfall betreffenden Anweisungen zutage tritt, sowie das am entscheidenden Wendepunkt eingesetzte Stilmittel der Antilabe (V. 546) markieren unmissverständlich den dramatischen Zielpunkt der gesamten Handlung. Nach dem Erreichen dieses Höhe-

punktes fällt der Spannungsbogen rasch ab, und die Handlung wird mit einem knappen Rachemonolog Zeus' zügig zu Ende geführt.

Den Höhe- und Zielpunkt der gesamten »Operette« bildet also Zeus' geradezu exzentrischer Affektandrang in dem Augenblick, als Junos Racheplan schließlich Früchte trägt und Semele Zeus auffordert, sich zu enthüllen. Doch dieser dramatische Höhepunkt verweist naturgemäß wiederum auf ein nachfolgendes Ereignis, auf das hin Junos Rache und damit die gesamte Handlung *eigentlich* von Beginn an ausgerichtet war und das Juno selbst bereits visionär antizipiert hatte: Semeles physische Vernichtung durch Zeus' unverhüllte Präsenz. Das eigentlich tragische Geschehen auf der Handlungsebene wird von Schiller allerdings nicht mehr visualisiert, sondern zeitlich nach die szenisch präsentierte Handlung verlegt. Damit ist nun aber das tragische Ende Semeles als eigentlich anvisierter Höhepunkt der Handlung auf zweifache Weise der Gegenwart gleichsam enthoben. Einerseits, indem es aus dem Bereich des Dargestellten ausgesondert wird. Andererseits ist es noch als szenisch ausgespartes Ereignis analog zu den übrigen Momenten der Handlung dadurch entgegenwärtigt, dass es als kausallogisch zwingend erreichtes Resultat alles Vorangegangenen vorzustellen ist. Genau besehen ist allerdings auch die nicht mehr visualisierte Vernichtung Semeles durch Zeus' unverhüllte Präsenz eingespannt in eine weiterführende lineare Handlungsstruktur, insofern Zeus Rache an Juno schwört. Was Juno also zu Beginn der Handlung als Reaktion auf die unerhörte Vermengung von menschlicher und göttlicher Sphäre in Gang setzt, ist letztlich eine sich stetig weiter drehende Rachespirale, die als unaufhörliche Verkettung von Intrigen und Gewalt den gegenwärtigen Augenblick immer bereits an ein Vorher und ein Nachher verweist.[49] Es ist symptomatisch für die dominant syntagmatisch ausgerichtete Handlungsstruktur, dass Juno alias Beroe in ihrem Dialog mit Semele nicht nur den exakten Verlauf der zweiten Szene antizipiert, sondern dass auch Zeus bereits zu Beginn derselben den tragischen Ausgang der Handlung dunkel voraus ahnt (V. 417-421).

[49] Wenn Inasaridse, a.a.O., S. 44, anmerkt, dass Schillers Libretto »wenig Möglichkeiten zu einer traditionellen Opernkomposition im Stile der Opera seria« aufweise, sondern in seiner »fortlaufende[n] Dialogführung eher zu einer durchkomponierten Form im späteren Stile eines Richard Wagner oder Richard Strauss« tendiere, so wäre dem hinzuzufügen, dass es im Kern vielmehr die oben geschilderte Entgegenwärtigung des Augenblicks, das vor und zurück verweisende Eingespannt-Sein der Gegenwart in ein dominant syntagmatisch strukturiertes Zeitkontinuum aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist, das Schillers Libretto in die Nähe zur Ästhetik des Musikdramas Wagner'scher Provenienz rücken lässt. Doch anders als in Schillers *Semele* sind auch im Verlauf von Wagners Musikdramen vermehrt still gestellte Augenblicke eingefügt, die der Musik gewähren, sich frei zu verströmen.

Zwar würde sich der Ansturm rasch wechselnder Affekte am Ende des Stückes für sich genommen musikalisch besonders effektvoll gestalten lassen, aber die starke Konzentration auf innere Vorgänge und der Verzicht auf eine Visualisierung der Katastrophe dürften auf der Musiktheaterbühne eher blass wirken. Dies nicht nur aufgrund der vorangegangenen starken visuellen Effekte, mit denen Zeus seine Macht zu demonstrieren suchte, sondern vor allem weil die musikalische Gestaltung des Erlebens und Empfindens in der Oper stets auch von einer unmittelbar sinnfälligen szenischen Präsenz getragen sein muss. Diese Notwendigkeit der Visualisierung dramaturgisch bedeutsamer Handlungselemente rührt dabei keineswegs nur daher, dass die Verständlichkeit des gesungenen Wortes mitunter stark eingeschränkt ist. Vielmehr besteht zwischen der rein verbalen Präsentation vergangener oder verdeckter Ereignisse und dem Erklingen der Musik als dem Medium unmittelbarer Gegenwart eine grundsätzliche wirkungsästhetische Diskrepanz, insofern »die Oper durch die Sinnenhaftigkeit ihres Materials äußerste Wirklichkeit ihres Inhalts fordert«, wie Krenek treffend konstatiert[50]. Vor diesem Hintergrund muss auf der Opernbühne auch Zeus' abschließender Rachemonolog relativ blass erscheinen, da der hier vermittelte Affekt zwar logisch motiviert ist, er jedoch keine unmittelbar sinnfällige Begründung in einer szenischen Präsentation der Katastrophe erfährt.

*

Während Psychologisierung von Handlung und Figuren in einem Opernlibretto für gewöhnlich durchaus Anlass zu einer differenzierten musikalischen Vergegenwärtigung des inneren Erlebens und Empfindens der Figuren geben kann und diese Verinnerlichung des Geschehens Schiller möglicherweise dazu veranlasste, der Genrebezeichnung »Operette« das Beiwort »lyrisch« hinzuzufügen, steht in Schillers *Semele* das psychologische Moment primär im Dienste einer plausiblen Entfaltung der dramatischen Intrige, welche ihrerseits wiederum für eine umfassende Demontage göttlicher Autorität funktionalisiert wird. Aufgrund des Primats einer kausalpsychologisch stimmigen Entfaltung der Intrige wird einerseits das Handlungsgeschehen entgegenwärtigt und andererseits dem gesprochenen Wort absoluter Vorrang eingeräumt. Damit schrumpfen vor allem für die erste Szene die Möglichkeiten der Vertonung auf ein Minimum, das auch mit der Gattung des Singspiels kaum zu vereinbaren ist.

[50] Ernst Krenek, Opernerfahrung, in: *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik*, Jg. 11, Heft 6, Berlin 1929, S. 233-260, hier S. 235.

Und auch die zweite Szene bleibt dramaturgisch letztlich in den zwingend finallogisch ausgerichteten Handlungsverlauf eingespannt, während eine Vertonung zumindest in Teilen auf eine paradigmatisch strukturierte Dramaturgie des absoluten Augenblicks angewiesen ist. Möglicherweise wurde sich Schiller dieser unterschiedlichen medialen Bedingtheiten und ihrer Diskrepanz in Bezug auf seinen *Semele*-Text rückblickend bewusst und er distanzierte sich daher auch aus diesem Grunde von seinem Frühwerk, dessen Genrebezeichnung er zusammen mit den übrigen Anspielungen auf musikdramatische Elemente und Formen für den ersten Teil nachträglich eliminierte.[51]

Dass Schiller sich intensiv mit Fragen der Opernästhetik auseinandersetzte, ist hinlänglich bekannt. In seinem häufig zitierten Brief an Goethe vom 29.12.1797 äußert er sich als scharfsichtiger Kenner musiktheatralischer Wirkungsästhetik, wenn er verlauten lässt:

> Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt ⟨sich⟩ loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz könnte sich auf diesem Wege das ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönern Empfängnis, hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müsste notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.[52]

Schillers Kritik an der »servilen Naturnachahmung« im Drama beinhaltet in gewisser Weise auch eine Spitze gegen das von ihm selbst postulierte Gesetz der »Kausalität«, dem der dramatische Dichter Schiller zufolge untersteht. Die Musiktheaterbühne vermag für Schiller nicht nur bestimmte Stillagen wie etwa das Pathos, das auf der Schauspielbühne obsolet geworden scheint, durch die abstrahierend verallgemeinernde Wirkung der Musik einzubeziehen und somit für eine umfassende Menschendarstellung zu funktionalisieren. Sondern sie etabliert auch eine an das innere Erleben und Empfinden des Subjekts angepasste Zeitstruktur, die vom kausal-

[51] Vonhoff begründet Schillers späteres abfälliges Urteil über die *Semele* ebenfalls plausibel mit einem veränderten Bewusstsein Schillers für die ästhetischen Möglichkeiten der Bühne, das aus seinen Erfahrungen am Mannheimer Nationaltheater resultierte sowie den neuen Maßstäben, die Mozart 1782 mit seiner *Entführung aus dem Serail* für das Musiktheater gesetzt hatte. Schiller-Handbuch, a.a.O., S. 47.

[52] Johann Wolfgang von Goethe / Friedrich Schiller, Briefwechsel 1794 bis 1805, Bd. 1: Text, hrsg. von Manfred Beetz, München und Wien 1990, S. 477 f.

logisch strukturierten und final ausgerichteten Handlungsgang des Sprechdramas signifikant abweicht, ohne dass der Rezipient daran Anstoß nehmen würde. Der Kausalität einer dominant im Medium des Wortes sich aus sich selbst heraus entfaltenden Handlung im Drama, deren Meister Schiller zweifellos war, stellt Schiller in seinen Überlegungen die epische Substantialität, also die paradigmatische Struktur einer Reihung eigenständiger Handlungsmomente entgegen, die auch im Musiktheater Gültigkeit besitzt, insofern inneres und äußeres Kommunikationssystem durch die episierende Instanz der Musik überlagert werden.

Schillers *Semele* ist nicht nur ein frühes Zeugnis der besonderen Affinität des Autors zur Oper, sondern es bezeugt auch seine hiermit verbundenen Bestrebungen, die medialen Grenzen der Gattung Drama in Richtung einer Multimedialität aufzusprengen. Dies offensichtlich mit dem erklärten Ziel, – ganz im Sinne von Goethes Unterscheidung zwischen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit des Kunstwerks[53] – den jeweils dargebotenen Stoff jenseits seiner bloß kausallogischen und den Gesetzen »serviler Naturnachahmung« verpflichteter Entfaltung auf seine allgemein gültigen anthropologischen Konstanten oder zentralen Botschaften hin durchsichtig werden zu lassen und hierfür die symbolische Kraft der anderen Künste zu berufen. Wenn sich der *Semele*-Text aber trotz seiner offensichtlich intendierten Nähe zum Musiktheater einer tatsächlichen Vertonung letztlich sperrt, so mag dies nicht zuletzt an jener inhaltlich thematisierten Vertikalspannung zwischen Menschlichem und Göttlichem und der Sturm und Drang-typischen satirisch-parodistischen Stoßrichtung der *Semele* liegen, zwei Aspekte, die von Schiller konsequent in Beziehung zur dramaturgischen Struktur des Textes gesetzt werden. Das unaufhaltsame Vorandrängen der überwiegend auf das Innere der Figuren fokussierten Handlung auf das Ende zu korrespondiert mit den Zwängen, denen neben den übrigen Figuren selbst der oberste Gott unterliegt, nachdem er die ihm angestammte Sphäre des Absoluten verlassen und sich mit der sterblichen Semele eingelassen hat.

Dass Inhalt und Form, kritischer Impetus und dramatischer Verlauf miteinander korrelieren, hat für Schiller trotz einer offensichtlich intendierten medialen Grenzüberschreitung Vorrang vor den spezifischen strukturellen Erfordernissen einer librettistischen Dichtung. Seine *Semele* verdeutlicht, inwiefern er von Anfang an einem genuin dramatischen

[53] Johann Wolfgang von Goethe, Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch [Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. von Friedmar Apel u.a., Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771-1805, hrsg. von Friedmar Apel], Frankfurt a.M. 1998, S. 501-507.

Dichten unter der Prämisse der »Kausalität« verpflichtet ist, das sich den ästhetischen und dramaturgischen Konzessionen, die an einen Operntext notwendig zu machen sind, in letzter Konsequenz verweigern muss. Dies mag auch erhellen, weshalb sich Schiller nach seiner *Semele* trotz seiner auffallenden Affinität zur Oper anders als Goethe niemals wieder ausdrücklich der Schöpfung einer librettistischen Dichtung zugewandt hat. Ungeachtet dessen weisen seine Dramen freilich häufig eine Nähe zum Genre des Musiktheaters im Sinne jener grenzüberschreitenden medialen Offenheit auf, ohne allerdings auf eine tatsächliche musiktheatralische Umsetzung hin konzipiert zu sein. Dass nicht wenige Dramen Schillers für die Opernbühne gewonnen wurden, ist vor allem auf die vielfältigen strukturellen Umarbeitungen versierter Librettisten und Bearbeiter zurückzuführen, die ausgehend von der polymedial basierten Wirkungsästhetik der Sprechstücke diese für die spezifischen Bedürfnisse eines genuin musikdramatischen Wirkungsästhetikers – etwa vom Range eines Verdi – zurichteten.

THOMAS BOYKEN

DER BERICHT ÜBER »DIE SCHWÄRMERISCHE THAT«. ZUR FUNKTION DER ERZÄHLUNGEN IN SCHILLERS *DON KARLOS*

»Alle Könige | Europens huldigendem Span'schen Namen. | Gehn Sie Europens Königen voran. | Ein Federzug von dieser Hand, und neu | erschaffen wird die Erde. Geben Sie | Gedankenfreiheit. –« (NA 6, S. 191, V. 3857-3862[1]) Mit dieser an den spanischen König Philipp II. gerichteten Rede artikuliert Marquis von Posa in Schillers *Don Karlos* sein moralisches und politisches Großprojekt eines aufgeklärten Staatsdenkens.[2] Nicht der tyrannische Herrscher, sondern der weise und aufgeklärte Staatslenker, der seinen Untertanen republikanische Freiheit gewährt, wird von Posa als idealtypisch und erstrebenswert betrachtet. Im persönlichen Gespräch mit dem König stellt Posa seine »politische Philosophie« (NA 33.I, S. 306[3]) vor.[4] Das Unterfangen ist riskant, schließlich fordert Posa dies vor einer konkreten Ausnahmesituation: In den Niederlanden regt sich Unwillen gegen die Fremdherrschaft Spaniens. König Philipp ist geneigt, den Aufstand in den niederländischen Provinzen mit Gewalt niederzuschlagen.[5]

[1] Schillers Werke werden nach der *Schiller-Nationalausgabe* (Sigle: NA) zitiert. Die Zitate werden im Haupttext nachgewiesen. Die erste arabische Ziffer nach der Sigle steht für den Band, die zweite arabische Ziffer für die Seitenzahl. *Don Karlos* wird nach der Ausgabe von 1787 zitiert und im Fließtext lediglich mit der Versangabe nachgewiesen.

[2] Mit der historischen Wirklichkeit hat Schillers Darstellung der Ereignisse um den spanischen Thron nur wenig zu tun. Vgl. Hartmut Reinhardt, *Don Karlos*, in: Schiller-Handbuch, 2., durchgesehene und aktualisierte Auflage, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart 2011, S. 399-415, hier S. 400f.

[3] Körner an Schiller am 19. Februar 1789.

[4] Wie Peter-André Alt ausführlich dargestellt hat, orientiert sich Posa am Ideenmaterial der französischen Aufklärung, insbesondere an Montesquieus Staatsphilosophie aus *De l'esprit des lois* (1748) und Jean-Jacques Rousseaus *Du contrat social* (1762). Vgl. Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit, 2 Bände, München 2000, hier Bd. 1, S. 443-451.

[5] Philipp ist dabei kein reiner Tyrann, sondern eher auch ein einsamer Herrscher, der seinem Hof- und Machtapparat nicht mehr traut. Vgl. Michael Hofmann, Bürgerliche Aufklärung als Konditionierung der Gefühle in Schillers *Don Carlos*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 44 (2000), S. 95-117, hier S. 105.

DOI https://doi.org/10.46500/83531322-005

Gewagt ist Posas Rede auch, weil er der engste Vertraute und Jugendfreund des Thronfolgers Don Karlos ist, zu dem Philipp in einem gespannten Verhältnis steht. Und mehr noch: Posa intrigiert gemeinsam mit der Königin Elisabeth gegen Philipp, um die Niederlande von der Fremdherrschaft Spaniens zu befreien. Hiervon ahnt der König zu diesem Zeitpunkt allerdings nichts.

Es handelt sich um eine verwickelte Situation, in der Posa alles auf eine Karte setzt und den König (zunächst) tatsächlich überzeugt. Philipp übergibt Posa wichtige Aufgaben, wobei dieser sogar das Privileg erhält, »künftig ungemeldet vorgelassen« (V. 4041) zu werden. Dass Posa den König für sich gewinnt, liegt sicherlich an seiner pathetischen Überzeugungsrede. Die Analyse dieser Audienzszene, die die strukturale Mitte des Dramas ausmacht und eine Art Wendepunkt bedeutet, wurde bereits vielfach unternommen.[6] Dabei wurde sowohl das politisch-moralische Sendungsbewusstsein als auch die Verführbarkeit Posas herausgestellt.[7] Überraschend ist es aber doch, dass eine Frage in diesem Kontext bislang nicht gestellt wurde: Wie bekommt der »[s]onderbare[] Schwärmer« (V. 3862), wie Philipp Posa nennt, überhaupt die Möglichkeit, seine einflussreiche Rede an den König zu richten?[8] *Warum* erhält Posa eine persönliche Audienz beim König?

Ausgehend von dieser Frage verfolge ich die These, dass die Geschichten über den Malteserritter Posa, die dem König vor der Audienzszene

[6] Die Szene erinnert durchaus an die Unterredung zwischen Saladin und Nathan in Lessings *Nathan der Weise* (1779). Vgl. Karen Beyer, Staatsräson und Moralität. Die Prinzipien höfischen Lebens im *Don Carlos*, in: Schiller und die höfische Welt, hrsg. v. Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Tübingen 1990, S. 359-377, hier S. 371.

[7] Vgl. u.a. Klaus Bohnen, Politik im Drama. Anmerkungen zu Schillers *Don Carlos*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 24 (1980), S. 15-31, Wilfried Malsch, Moral und Politik in Schillers *Don Karlos*, in: Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1988, S. 207-233, Wolfgang Wittkowski, Höfische Intrige für die gute Sache. Marquis Posa und Octavio Piccolomini, in: Schiller und die höfische Welt, hrsg. v. Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Tübingen 1990, S. 378-397 und Dieter Borchmeyer, »Marquis Posa ist große Mode«. Schillers Tragödie *Don Carlos* und die Dialektik der Gesinnungsethik, in: Die Weimarer Klassik und ihre Geheimbünde, hrsg. v. Walter Müller-Seidel, Würzburg 2003, S. 127-144.

[8] Auch Posa kann sich die Audienz nicht erklären: »Wie komm' ich aber hieher?« (V. 3480). Für ihn ist es eine Mischung aus Zufall und Vorsehung. Schließlich stilisiert er die Situation zu einem Augenblick, den er nutzen möchte: »Ein Zufall nur? – Vielleicht auch mehr – Und was; / ist Zufall anders als der rohe Stein, / der Leben annimmt unter Bildners Hand? / Den Zufall giebt die Vorsehung – Zum Zwecke / muß ihn der Mensch gestalten – Was der König / mit mir auch wollen mag, gleich viel! – Ich weiß / was ich – ich mit dem König soll – Und wär's / auch eine Feuerlocke Wahrheit nur, / in des Despoten Seele kühn geworfen« (V. 3486-3494).

präsentiert werden, maßgeblich dazu beitragen, dass Philipp Posa nicht nur anhört, sondern sich auch von ihm überzeugen lässt: Bevor Posa dem König begegnet, hat der König bereits über die Erzählungen seiner Höflinge eine Charakterskizze Posas erhalten. Posas Audienz ist also narrativ vorbereitet. Die Erzählungen dienen zur Vorstellung der Figur und könnten als expositorische Informationsvergabe bezeichnet werden.[9] Allerdings besitzen die Erzählungen, die von den Figuren im Handlungsverlauf dargeboten werden, noch weitere Funktionspotentiale. Beispielsweise setzen die Figuren die Erzählungen zu bestimmten Zwecken ein, womit sich die Frage nach der Glaubwürdigkeit des Erzählten stellt. Gerade Marquis Posa bedient sich in frappierender Weise des Erzählens, um seine Pläne umzusetzen. Zudem liefern Erzählungen, gerade für Posa, Handlungsvorbilder: So richtet Posa sein Handeln an literarischen Mustern aus, was auf die zeitgenössische Debatte um Schwärmerei führt. Im ausgehenden 18. Jahrhundert wird eine Verbindung zwischen den Ausschweifungen der Einbildungskraft und der Lektüre von Romanen hergestellt. Als literarisches Beispiel dieser Vermengung fungiert im 18. Jahrhundert Cervantes' *Don Quijote*.

NARRATIVE MUSTER: ÜBER BELAGERUNGEN, VERSCHWÖRUNGEN, ABENTEUER UND SELBSTOPFER

Wie gelangt Posa nun zu Philipp? Der Marquis ist dem König zunächst vollkommen unbekannt. Lediglich eine Schreibtafel, auf der die verdienstvollen Granden von Philipp notiert werden und die als eine Art Archiv fungiert, gibt Auskunft. Obwohl sich Philipp kaum des Mannes erinnert, hat er den Namen doppelt auf der Tafel unterstrichen: »ein Beweis, | daß ich zu großen Zwecken ihn bestimmte« (V. 3332 f.). Wer ist dieser junge Mann? Erst seine Höflinge können den König einigermaßen aufklären. Während Graf von Lerma noch sachlich schildert, dass Posa soeben erst in Madrid angelangt sei, reagieren die übrigen Granden wesentlich enthusiastischer. Dies ist erstaunlich, denn das Macht- und Hierarchiegefüge am Hof Philipps ist durch Konkurrenz und Intrige geprägt. Die Höflinge stehen eigentlich im Wettbewerb um die Gunst des Königs und ein weiterer Kontrahent würde den *status quo* gefährden. Dennoch berichtet der Herzog von Feria, der Marquis habe die »berüchtigte Verschwörung | in Catalonien entdeckt, und bloß | durch seine Fertigkeit allein der Krone |

[9] Die Exposition des Dramas und die Exposition der Posa-Figur (für Philipp) driften in *Don Karlos* augenfällig auseinander, denn Posas Vorstellung erfolgt erst im dritten Aufzug.

die wichtigste Provinz« (V. 3412-3415) erhalten. Mit dieser kurzen Bemerkung des Herzogs wird Posa als königstreu, scharfsinnig und geschickt konturiert. Selbst Herzog Alba, skrupelloser General, der zudem um seine Stellung als einflussreicher Berater Philipps in Sorge ist, erkennt den Marquis als gleichwertigen Mann an: »Marquis von Posa? – Recht! das ist der kühne | Maltheser, Ihro Majestät, von dem | der Ruf die schwärmerische That erzählte.« (V. 3390-3392)

Die von Alba als »schwärmerische That« (V. 3392) bewertete positive Handlung bezieht sich auf die Belagerung der Insel Malta (1565), womit sich eine historische Bezugsfolie eröffnet. Die Belagerung und die damit verbundenen historischen Ereignisse sind Schiller bestens vertraut, was sich beispielsweise in seinem Fragment gebliebenen Dramenprojekt *Die Maltheser*, in dem die Schlacht um die Festung St. Elmo im Zentrum stehen sollte, oder in der Ballade *Der Kampf mit dem Drachen* (1798) zeigt.[10] Im weiteren Sinne tangiert auch Schillers *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung* (1788) die Belagerung Maltas.

Malta wurde 1530 vom spanischen König Karl V. an den Malteserorden übergeben. Mit der Übergabe war ein Lehnsverhältnis zur spanischen Krone verbunden.[11] Der Orden begann mit dem Ausbau der Wehranlagen auf Malta, denn die Malteser sollten als ›Vorposten‹ fungieren und die Insel gegen das osmanische Reich verteidigen. Da die Insel als Verbindungs- und Stützpunkt zwischen westlichem und östlichem Mittelmeer eine geostrategisch bedeutsame Lage besaß, geriet die Insel in den Fokus des osmanischen Reichs, das seine Vormachtstellung im Mittelmeer ausbauen wollte. Wenn Malta in die Hände der Invasoren fallen sollte, dann hätten die Eroberer eine günstige Ausgangslange, um zunächst das benachbarte Sizilien, dann Italien und schließlich auch Spanien einzunehmen.

Am 20. Mai 1565 landete das osmanische Heer und belagerte zuerst die Festung St. Elmo. Obwohl die Festung die kleinste der drei Forts auf Malta war, war sie doch taktisch bedeutsam. Die Befestigungsanlage bot einen sicheren Ankerplatz für die Schiffe, während die anderen Forts weiter angegriffen werden konnten. Der britische Historiker Roger Crowley bringt

[10] Die Idee zum *Maltheser*-Projekt entsteht wohl während der Arbeit an *Don Karlos*. Vgl. den Brief Schillers an Caroline von Beulwitz und Charlotte von Lengefeld vom 26. Januar 1789 (NA 25, S. 190).

[11] Der Orden wurde nach dem Ersten Kreuzzug in Jerusalem gegründet. Das ursprüngliche Hoheitsgebiet des Ordens war die Insel Rhodos, von der der Orden allerdings 1522 vom osmanischen Reich vertrieben wurde. Erst nach der Umsiedlung von Rhodos nach Malta wurde der Orden unter dem Namen Malteserorden bekannt (eigentlich: *Ordo Hospitalis sancti Johannis Ierosolimitani*).

die Bedeutung der kleinen Festung und der Insel auf den Punkt: »Malta war der Schlüssel zu Europa, und der Schlüssel zu Malta war St. Elmo.«[12]

Die Angreifer rechneten damit, dass die Festung binnen weniger Tage fallen würde. Es kam allerdings zu langwierigen und verlustreichen Kämpfen.[13] Denn der Großmeister des Ordens verfolgte eine gewagte Strategie: Je länger St. Elmo die Kräfte der Angreifer binden würde, desto größer war die Möglichkeit, dass die beiden anderen Festungen sich gegen die Belagerer wappnen könnten. Während sich der Feind verausgabte, erhielt Spanien zudem mehr Zeit, um eine schlagkräftige Entsatztruppe aufzustellen.[14] Dabei befahl der Großmeister des Ordens, dass die Verteidiger die Festung bis zum letzten Mann verteidigen sollten, auch wenn die Lage aussichtslos war.

Erst am 23. Juni 1565, also vier Wochen nach der Landung, konnte die Festung endlich eingenommen werden. Juan de Ferreras beschreibt in seiner *Allgemeinen Historie von Spanien*, die von 1754-1772 in deutscher Übersetzung publiziert wurde und die Schiller als Quelle nutzte, den Fall der Festung:

> Ohnerachtet diejenigen, welche darin waren, sich so gut als möglich war, vertheidigten; so wurde doch das Schlos endlich durch die Türken mit Sturm erobert, und alle die Christen mußten über die Klinge springen, ausgenommen einige, welche das Glück hatten, sich durchs Schwimmen zu retten.[15]

Obwohl St. Elmo eingenommen wurde, endete die insgesamt fünfmonatige Belagerung der Insel durch das osmanische Heer schließlich mit dem Abzug der Invasoren. Weil sich die osmanischen Invasoren mit der Eroberung der Festung so lange schwer taten, gelang es tatsächlich, Entsatzkräfte aus Sizilien zu mobilisieren. Das gewagte Zeitspiel glückte. Die Verteidigung Maltas ist schließlich der Wendepunkt hinsichtlich der

[12] Roger Crowley, Entscheidung im Mittelmeer. Europas Seekrieg gegen das Osmanische Reich 1521-1580, aus dem Englischen übersetzt von Hans Freundl und Norbert Juraschitz, Stuttgart 2009, S. 132.

[13] Vgl. Yehuda Karmon, Die Johanniter und Malteser. Ritter und Samariter. Die Wandlungen des Ordens vom Heiligen Johannes, München 1987, hier S. 129-138. Zum Malteserorden vgl. auch Johanna Lanczkowski, Kleines Lexikon des Mönchtums und der Orden, Stuttgart 1993, S. 135 f. und Alain Demurger, Die Ritter des Herrn. Geschichte der geistlichen Ritterorden, München 2003.

[14] Vgl. Ernle Bradford, Johanniter und Malteser. Die Geschichte des Ritterordens, München 1983, S. 164.

[15] Johann von Ferreras, Allgemeine Historie von Spanien mit den Zusätzen der französischen Uebersetzung nebst der Fortsetzung bis auf gegenwärtige Zeit unter der Aufsicht und mit einer Vorrede Johann Salomon Semlers herausgegeben, Bd. IX, Halle 1758, S. 523.

osmanischen Expansion im westlichen Mittelmeer, die mit der Schlacht von Lepanto 1571 beendet wurde.[16]

Im kollektiven Gedächtnis des 18. Jahrhunderts ist die Belagerung Maltas präsent und bedeutend. Das Ausharren der zahlenmäßig unterlegenen Verteidiger in der Festung St. Elmo wird zum heroischen Selbstopfer stilisiert.[17] Eine kleine Gruppe von Verteidigern opfert sich für die Gemeinschaft. Die Schlacht steht im kollektiven Gedächtnis des 18. Jahrhunderts neben anderen identitätsstiftenden Mythen wie dem Kampf um Troja oder der Schlacht an den Thermophylen.[18] Schiller selbst zieht die Parallele zum Spartaner-König Leonidas, der die Symbolfigur des Heldentods fürs Vaterland wird, in seiner Vorrede zur *Geschichte des Maltheserordens nach Vertot* (1782):[19] »Wer liest ohne Erhebung des Gemüths den freiwilligen Untergang jener *vierzig Helden* im Fort St. Elmo, ein Beispiel des Gehorsams, das von der gepriesenen Selbstaufopferung der Spartaner bei Thermopylä nur durch die größere Wichtigkeit des Zweck übertroffen wird!« (NA 19.I, S. 198). Diese Parallele wollte Schiller wohl auch in den *Malthesern* realisieren, wie die Konzeption des Dramenplans nahelegt (vgl. NA 12, S. 24).

Die Belagerung der Festung St. Elmo ist das zentrale Thema von Albas Bericht in Schillers Drama:

Als auf des Ordensmeisters Aufgebot
die Ritter sich auf ihrer Insel stellten,
die Soliman belagern ließ, verschwand
auf einmal von Alkala's hoher Schule
der achtzehnjähr'ge Jüngling. Ungerufen
stand er vor la Valette. »Man kaufte mir
das Kreuz,« sagt' er; »ich will es jetzt verdienen.«
Von jenen vierzig Rittern war er einer,
die gegen Piali, Ulucciali,

[16] In der westgriechischen Hafenstadt war die osmanische Flotte stationiert. Am 7. Oktober wurde dieser Stützpunkt von einer venezianisch-spanischen Flotte angegriffen. Die Seeschlacht im Ionischen Meer war äußerst blutig und endete mit der Niederlage der Osmanen. Zwar gelang es dem osmanischen Reich, die Flotte wiederherzustellen während das Bündnis aus Venedig, Spanien und Malta zerbrach, doch bedeutete die Schlacht von Lepanto eine Neuordnung des Mittelmeerraums: der östliche Teil war unter osmanischer Kontrolle, der westliche Teil wurde von Spanien und Venedig kontrolliert.

[17] Vgl. Ernle Bradford, Johanniter und Malteser (s. Anm. 14), S. 158.

[18] Vgl. Yehuda Karmon, Die Johanniter und Malteser (s. Anm. 13), S. 129.

[19] Hierbei handelt es sich um die Vorrede zur Übersetzung von René Aubert de Vertots *Histoire des chevaliers hospitaliers de S. Jean de Jerusalem* (1726), die Friedrich Immanuel Niethammer besorgte. Vgl. NA 19.I, S. 195-200.

und Mustapha und Hassem das Kastell
St. Elmo in drei wiederholten Stürmen
am hohen Mittag hielten. Als es endlich
erstiegen wird, und um ihn alle Ritter
gefallen, wirft er sich in's Meer und kommt
allein erhalten an bei la Valette.
Zwei Monate darauf verläßt der Feind
die Insel, und der Ritter kommt zurück,
die angefangnen Studien zu enden.« (V. 3393-3410)

Der 18-jährige Posa verlässt den Ort geistiger Bildung, die Universität von Alcalá, um freiwillig gegen die Belagerer zu kämpfen. Obwohl die Situation aussichtslos erscheint und die Schlacht gegen die feindliche Übermacht auch tatsächlich verloren geht, beweist Posa doch seine Tatkraft und seinen Mut. Er überlebt als einziger Verteidiger die Belagerung, weil er sich ins Meer stürzt, anstatt sich gefangen nehmen zu lassen.

Sind es in der Historiografie Ferreras noch »einige, welche das Glück hatten, sich durchs Schwimmen zu retten«,[20] so reduziert Schiller die Anzahl der Überlebenden: nur Posa gelingt die Flucht. Mit dieser Zuspitzung wird der junge Malteserritter zu einem besonderen Mann.[21] Vier Aspekte, die Posas Besonderheit ausmachen, lassen sich aus der Erzählung abstrahieren: (1) Posa ist ein unbeschränkter Glaube an eine heroische Tat eigen, da er sich freiwillig einem aussichtslosen Kampf stellt. (2) Er handelt ehrenvoll, da er sich den Rittertitel nun ›verdienen‹ will, der ihm zuvor von seiner Familie ›erkauft‹ wurde. (3) Er ist nicht nur mutig, sondern auch fähig, entschlossen zu handeln. (4) Dabei ist er vom Schicksal besonders bedacht, wenn er durch eine glückliche Fügung als Einziger die Belagerung überlebt und sogar beim Großmeister Jean Parisot de la Valette angespült wird.

Bei der Schilderung von Posas Taten bezieht sich Schiller auf seine historischen Quellen (vgl. NA 7.II, S. 423).[22] Allerdings macht die Erzählung

[20] Johann von Ferreras, Allgemeine Historie von Spanien (s. Anm. 15), S. 523.

[21] Zur Verbindung von Erzählung und Männlichkeit vgl. Walter Erhart, Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit, München 2001. Erhart versteht »Männlichkeit als eine in erster Linie narrative Struktur« (Walter Erhart, Das zweite Geschlecht: »Männlichkeit«, interdisziplinär. Ein Forschungsbericht, in: I.A.S.L. 2005, Bd. 2, S. 156-232, hier S. 207). Laut Erhart wird Männlichkeit über Erzählungen und Geschichten performativ hergestellt. Dieses Verfahren zeigt sich meines Erachtens auch an der Posa-Figur.

[22] Tatsächlich lassen sich die von Alba erwähnten Personen allesamt in der *Allgemeinen Historie* Ferreras wiederfinden. Vgl. Johann von Ferreras, Allgemeine Historie von Spanien (s. Anm. 15), S. 518-539.

hinsichtlich ihrer Glaubwürdigkeit stutzig: Wenn Posa der einzige Überlebende der Belagerung ist, wer hat die Erzählung in Umlauf gebracht? War es Posa selbst? Und ist die Geschichte, wenn dem so sein sollte, überhaupt glaubwürdig? Zwar wird Albas Bericht im Schauspiel nicht angezweifelt, doch ist der Herzog ein nur unzuverlässiger Zeuge, denn auch er wird die Geschichte nur *gehört* haben.[23] Nicht die Tat fungiert als Beweis für Posas Kühnheit, sondern die Erzählung über diese Tat.

Auch wenn es nicht zu beantworten ist, ob Posa freiwillig gegen die Invasoren gekämpft und sich tatsächlich ins Meer gestürzt hat, so belegt diese Erzählung doch dreierlei: Erstens rückt der Malteserritter in eine metonymische Beziehung zum Mythos um die Schlacht Maltas. Dies ist nicht zufällig, denn in der Thalia-Fassung des *Don Karlos* wird Posa noch als »Kammerjunker des Prinzen« (NA 6, S. 346) geführt. Erst für die Buchfassung wird Posa zum Malteserritter. Die Anekdote legiert Posa mit dem Mythos um die Belagerung Maltas und fungiert somit auch als Legitimation von Posas politisch-ethischer Sendung. Damit ist zweitens seine Autorität binnenfiktional an das ihm zugesprochene selbstlose und mutige Handeln gebunden, das über diese Erzählung hergestellt wird. Und drittens wird der Marquis dem König so »als Held angekündigt« (NA 22, S. 141). Da der König nach einem charakterfesten Vertrauten sucht, trifft die Geschichte über das integere Handeln Posas auf einen günstigen Boden.[24]

Die Erzählungen verblüffen den König: »Ich bin | erstaunt – Was ist das für ein Mensch, der *das* | gethan, und unter dreien, die ich frage, | nicht einen einz'gen Neider hat?« (V. 3425-3428). Freilich sagt Philipps Frage mehr über den Umgang am Hof als über den Malteserritter aus. Auch dies könnte ein Grund sein, weswegen er denjenigen, der sich bislang nicht am Hof gezeigt hat, nun sprechen will: »Wunders wegen | muß ich ihn sprechen. […] Nach gehörter Messe | bringt ihn in's Kabinet zu mir.« (V. 3430-3432)

Die Geschichte über die »schwärmerische That« (V. 3392) ist ein gewichtiger Grund, weshalb die Audienz zustande kommt. Die unerwartete Möglichkeit, den König zu sprechen, weiß Posa dann zu nutzen. Gleichfalls darf sicherlich behauptet werden, dass die Anekdote beim König den

[23] In den *Briefen über Don Karlos* zeigt sich, dass Schiller Posas freiwillige Verteidigung wohl als authentisch intendierte, wenn es heißt: »Schon in früher Jugend hat er mit seinem Schwerte Proben eines Muts abgelegt, den er nachher für eine ernsthaftere Angelegenheit äußern soll.« (NA 22, S. 141)

[24] Schiller selbst hebt diesen Aspekt ebenfalls hervor. Die Gemütslage des Königs »war äußerst günstig für ihn [Posa] und bereitete seinen hingeworfenen Reden eine Aufnahme, die er mit keinem Grund der Wahrscheinlichkeit hatte erwarten können.« (NA 22, S. 156)

gedanklichen Hintergrund des Gesprächs bildet. Sowohl der Inhalt der Rede als auch die Erzählungen, die dem Zusammentreffen mit Philipp vorausgehen und Posa binnenfiktional für Philipp narrativ vorstellen, bilden die Grundlage für die Entscheidung des Königs.

Während Posa bei den Erzählungen vor der Audienzszene keinen unmittelbaren Einfluss auf den Inhalt der Erzählungen hat, bedient er sich an anderer Stelle strategisch des Erzählens, um seine Ziele umzusetzen. Posa ist sich der Wirkungsmacht des Erzählens bewusst. Exemplarisch belegt dies die kurze Unterredung mit der Königin und ihren Hofdamen. Die Prinzessin Eboli ist indirekt auf abenteuerliche und exotische Geschichten aus, wenn sie bemerkt: »Da der Chevalier | so viele Länder hat gesehen, wird | er ohne Zweifel viel merkwürdiges | uns zu erzählen wissen.« (V. 607-610) Eboli thematisiert explizit das Erzählen als Konstituens der Ritterschaft. Posa orientiert sich als Ritter an einem narrativen Konzept von Ritterschaft, das wiederum narrativ perpetuiert wird, denn Posa antwortet: »Allerdings. | Und Abenteuer suchen ist bekanntlich | der Ritter Pflicht« (V. 610-612). Anstatt bloß die Neugier der Prinzessin zu befriedigen, erzählt Posa eine Geschichte, die recht schnell als Spiegelgeschichte zu Karlos' unglücklicher Liebe zur Königin kenntlich wird (vgl. V. 617-672). Für die Prinzessin Eboli ist die Geschichte eine abenteuerliche und tragische Liebesgeschichte. Für die Königin entfaltet die Geschichte aber eine zweite Bedeutungsebene, die für sie (wie auch für den Leser) leicht zu dechiffrieren ist. Posa instrumentalisiert das Geschichten-Erzählen, um die Königin über Karlos' Situation aufzuklären. Damit erhält das von ihm berichtete Abenteuer einen zweiten Sinn, der nicht von allen Anwesenden zu entschlüsseln ist und damit eine Geheimkommunikation eröffnet.

Wie sehr Posa Erzählungen und Erzählmuster zur Sinnkonstruktion nutzt, belegt auch das Ende des Dramas. Da Posa glaubt, dass sich Karlos der Prinzessin Eboli anvertraut hat, sieht der Malteserritter nur noch einen Ausweg, um seinen Plan umzusetzen. Er will den Verdacht einer Beziehung zur Königin auf sich lenken, um den Freund zu rehabilitieren und so die Flucht zu ermöglichen. Mit »*feierlicher, tiefer Bewegung*« (vor V. 4981) spitzt er die Situation zu: »Doch vorbei, | es ist vorbei. Karl oder ich. Die Wahl | war schnell und schrecklich. Einer war verloren; | und *ich* will dieser Eine sein« (V. 5089-5092). Auffällig ist die Art und Weise, wie Posa seine Entscheidung begründet, nämlich feierlich. Über das verwendete Vokabular wird eine sakrale Atmosphäre erzeugt, wenn beispielsweise von der »Hostie« (V. 5055) die Rede ist. Posa stilisiert die Situation zu einer Feier, und zwar zu einer Opferfeier. Dabei pointiert er die Freiwilligkeit seines Selbstopfers: Er »*will* dieser Eine sein« (V. 5092, Herv. v. T.B.). Es gibt nur die Wahl zwischen seinem und dem Tod seines Freundes. Mit

seiner bewussten Entscheidung zeigt Posa Denk- und Wahrnehmungsmuster, die ihn in die Nähe eines Märtyrers rücken.

Elisabeth bewertet Posas ›heroisches‹ Selbstopfer äußerst skeptisch. Im vermeintlichen Selbstopfer exaltiere sich Posa an der großen Geste: »Sie stürzten Sich in diese That, die Sie | erhaben nennen. Läugnen Sie nur nicht. | Ich kenne Sie, Sie haben längst darnach | gedürstet – Mögen tausend Herzen brechen, | was kümmert Sie's, wenn sich Ihr Stolz nur weidet. | O jetzt – jetzt lern' ich Sie verstehn« (V. 5182-5187). Nicht die Rettung seines Freundes sei Posas Ziel, sondern der Ruhm, eine große Tat begangen zu haben. Posa habe »nur um Bewunderung gebuhlt« (V. 5188). Der Orientierung an heroischen Handlungsmustern erteilt Elisabeth eine Absage, da Posa lediglich einem heroischen Vorbild, einer äußeren Form nacheifere.

Wenn Elisabeth mit ihrer Einschätzung richtig liegt, dann richtet Posa sein Handeln an narrativen Mustern aus. Auf diese Ausrichtung an Handlungsvorbildern möchte ich im Folgenden eingehen.

LITERARISCHE VORBILDER: ÜBER SCHWÄRMEREI

Woher kommen die narrativen Muster, nach denen Posa sein Handeln strukturiert? Nach welchen Handlungsvorbildern agiert Posa? Der Dramentext gibt diesbezüglich keine Auskunft. Allerdings hat Herzog Alba die Anekdote über die Belagerung Maltas mit einem Attribut bewertet, das im Diskurs des 18. Jahrhunderts äußerst präsent und normativ aufgeladen ist: Von Posas Mut zeuge schließlich der Bericht über eine »schwärmerische That« (V. 3392). Auch Philipp bezeichnet den Malteserritter als »[s]onderbaren Schwärmer« (V. 3862). Ist Posa ein Schwärmer, und was hat das mit den zuvor herausgestellten narrativen Handlungsmustern zu tun?

Explizite Hinweise auf den Schwärmer Posa gibt Schiller in seinen *Briefen über Don Karlos* (1788).[25] Schiller bindet Posas schwärmerische Disposition an das gesellschaftliche Milieu und an Sozialisationsfaktoren zurück: »Seine [Posas] Unabhängigkeit von außen, sein Stand als Malteserritter selbst schenkten ihm die glückliche Muße, diese spekulative

[25] In den *Briefen über Don Karlos* liefert Schiller eine Interpretation seines eigenen Stücks, die gleichzeitig eine Verteidigungsschrift gegen die Kritiken an seinem Schauspiel ist. Guthke und Schings haben gezeigt, wie Schiller Marquis von Posa retrospektiv zum Protagonisten des Schauspiels macht und so die Einheit des Stücks herstellt. Vgl. Karls S. Guthke, Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis, Tübingen 1994 (Edition Orpheus 11), S. 133-164 und Hans-Jürgen Schings, Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten, Tübingen 1996.

Schwärmerei zur Reife zu brüten« (NA 22, S. 141). Was hier noch einigermaßen positiv klingt, wird von Schiller bald negativ gewendet; Schwärmerei ist keine positive Zuschreibung: »Endlich will ich ja den Marquis von Schwärmerei durchaus nicht freigesprochen haben« (NA 22, S. 177).[26]

Im ausgehenden 18. Jahrhundert vollzieht sich im Diskurs über die Schwärmerei und den Schwärmer ein Wandel. Ursprünglich wurde der Begriff von Martin Luther geprägt und entstand in den religiösen Umwälzungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Noch in Zedlers *Universal-Lexicon* bleibt Schwärmerei ausschließlich auf die Religion bezogen: »Schwärmer, werden diejenigen Fanatici genennt, welche aus Mangel der Beurtheilungskraft allerley der Christlichen Religion und bisweilen der Vernunfft selbst, widersprechendes Meynungen hegen, und dadurch öffentliche Unruhen anrichten.«[27] Von dieser Religionsschwärmerei erfährt der Begriff eine Ausweitung. Theoretiker wie John Locke, Johann Georg Sulzer, Ernst Platner oder Adolph Freiherr von Knigge stellen Schwärmerei in Kontrast zur Vernunft und vollziehen damit eine Säkularisierung des Schwärmers.[28] Der Schwärmer sei ein Mensch, der seinen Verstand nicht gebrauchen könne, weil die Einbildungskraft überproportional ausgeprägt sei.[29] Der Breslauer Philosoph Christian Garve bestimmt die Schwärmerei 1790 als »eine Ueberspannung und Verirrung der Einbildungskraft, vermöge welcher ein Mensch Visionen für Thatsachen hält, und sich zu Wünschen, Begierden und Handlungen verleiten läßt, welche auf die Voraussetzung der Wahrheit jener Thatsachen gegründet sind.«[30] Garve definiert

[26] In Figurensicht ist dem Kommentar der *Nationalausgabe* zuzustimmen, wenn Herzog Albas Zuschreibung als positiv verstanden wird: »Gemeint ist eine Tat, die der Begeisterung für hohe Ziele und Zwecke entstammt und die zu eben solchen stimulieren soll. Die dem Ausdruck im 18. Jahrhundert auch anhaftende negative Bedeutung […] spielt hier keine Rolle.« (NA 7.II, S. 423) Allerdings entfaltet die Bewertung jenseits der Figurenrede eine Ambivalenz.

[27] Art. »Schwärmer«, in: Johann Heinrich Zedler, Großes Vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Bd. 35, Leipzig und Halle 1743, Sp. 1795 f.

[28] Vgl. Manfred Engel, Das ›Wahre‹, das ›Gute‹ und die ›Zauberlaterne der Begeisterten Phantasie‹. Legitimationsprobleme der Vernunft in der spätaufklärerischen Schwärmerdebatte, in: German Life and Letters 62 (2009), Heft 1, S. 53-66.

[29] Vgl. Victor Lange, Zur Gestalt des Schwärmers im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts, in: Festschrift für Richard Alewyn, hrsg. v. Herbert Singer und Benno von Wiese, Köln 1967, S. 151-164 und Jörg Paulus, Der Enthusiast und sein Schatten. Literarische Schwärmer- und Philisterkritik um 1800, Berlin und New York 1998 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 247).

[30] Christian Garve, Ueber Schwärmerey, in: Ders., Gesammelte Werke. Im Faksimiledruck, hrsg. v. Kurt Wölfel, erste Abteilung, Bd. III, Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem gesellschaftlichen Leben, Hildesheim, Zürich und New York 1985, S. 335-406, hier S. 339.

die Schwärmerei als Hypertrophie der Einbildungskraft. Er entbindet den Begriff von seinem religiösen Entstehungskontext, erweitert den Begriffsumfang und überführt ihn in einen pathologischen Kontext. Dabei gründet sich seine Begriffsbestimmung auf den Minimalkonsens der Zeit: »Daß der Schwärmer seiner Einbildungskraft zu viel einräumt, darüber sind alle einig.«[31] Schwärmerei bezieht sich damit nicht mehr nur auf die Sphäre der Religion, sondern auf das gesellschaftliche und soziale Leben im Allgemeinen, wobei sie auf ein ›anormales Übermaß‹ verweise.

Auf Schwärmerei führt Schiller schließlich auch Posas Selbstopfer zurück: »[S]o ist es im Gegenteil ganz im Charakter des heldenmütigen Schwärmers gegründet, sich diesen Weg zu verkürzen, sich durch irgend eine außerordentliche Tat, durch eine augenblickliche Erhöhung seines Wesens bei sich selbst wieder in Achtung zu setzen« (NA 22, S. 176). Objektiv betrachtet habe Posa sehr wohl Alternativen gehabt, doch lagen diese nicht im Handlungsspielraum des Maltesers. In der sich zuspitzenden Situation sei das Selbstopfer die einzig mögliche Handlung, um Karlos auf die Befreiung der flandrischen Provinzen zu verpflichten *und* mit dem eigenen Habitus kongruent zu bleiben. Dabei führt Schiller die literarische Prägung Posas als Argument für dessen Entscheidung an. Schiller behauptet rhetorisch geschickt:

> Er [Posa] ist nicht mehr Meister seiner Gedankenreihe – er ist also in die Gewalt derjenigen Ideen gegeben, die das meiste Licht und die größte Geläufigkeit bei ihm erlangt haben. Und von welcher Art sind nun diese? Wer entdeckt nicht in dem ganzen Zusammenhang seines Lebens, wie er es hier in dem Stücke vor unsern Augen lebt, daß seine ganze Phantasie von Bildern romantischer Größe angefüllt und durchdrungen ist, daß die Helden des Plutarch in seiner Seele leben und daß sich also unter zwei Auswegen immer der *heroische* zuerst und zunächst ihm darbieten muß? (NA 22, S. 176).[32]

Die Lektüre soll Posa so sehr geprägt haben, dass er ein heroisch intendiertes Selbstopfer gegenüber möglichen Alternativen bevorzugte? Schillers Deutung kann am Text nur schwerlich belegt werden, denn von Plutarchs Helden ist im Drama an keiner Stelle die Rede. Gleichwohl könnte im Kontext anderer Dramen Schillers eine mögliche (fiktive) literarische Sozialisation Posas plausibel erscheinen.

[31] Ebd. S. 337.

[32] Zu Posas Status als »heldenhafter Schwärmer« vgl. Nikolas Immer, Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie, Heidelberg 2008 (Jenaer germanistische Forschungen N.F. 26), S. 296 f.

Die Orientierung literarischer Figuren an (ebenfalls) literarischen Vorbildern ist im ausgehenden 18. Jahrhundert weit verbreitet.[33] Speziell die jungen Männer in Schillers Dramen verbindet eine Wirklichkeitswahrnehmung, die von literarischen Mustern maßgeblich geprägt ist. Karl von Moor orientiert sich bei seiner Schimpftirade auf das »[t]intenkleksende Seculum« (NA 3, S. 20) an den Geschichten über Herkules und Alexander von Makedonien. Auch Plutarchs Parallelbiografien und die Erzählungen um Robin Hood sind für Karls Handeln maßgebliche Referenzen, die er auch selbst im Schauspiel als solche benennt. Die Orientierung an fiktionalen Erzählungen und Mythen über männliches Handeln zeigt sich noch bei weiteren Figuren in Schillers dramatischem Werk: Ferdinand von Walter wird nicht umsonst als »Romanenkopf« (NA 5.N, S. 36) bezeichnet. Schließlich schenkt er Louise belletristische Romane, die bei der Beschenkten an die Stelle der religiösen Erbauungsliteratur rücken, was Vater Miller vehement kritisiert. Mit dieser neuen Lektüre wird auch ein Liebeskonzept transportiert, das schließlich in die Katastrophe führt. Scipio Bourgognino in der *Verschwörung des Fiesko zu Genua* und Mortimer in *Maria Stuart* orientieren sich in ihrem Handeln am literarischen Vorbild des Kraftgenies. Und Dunois erwähnt in der *Jungfrau von Orleans* explizit die Tafelrunde von König Artus, um sein Konzept ritterlichen Handelns zu konturieren: »Wie ich | Aus jenen alten Büchern mir gelesen, | War Liebe stets mit hoher Rittertat | Gepaart und Helden, hat man mich gelehrt, | Nicht Schäfer saßen an der Tafelrunde« (NA 9, S. 186, V. 539-543).[34]

Im Gegensatz zu diesen Beispielen, in denen literarische Figuren Auskunft über ihre Lektüren geben, erwähnt Posa keine literarischen Vorbilder. Dennoch, das zeigen die Erzählungen der Höflinge und Posas eigene Funktionalisierungen des Erzählens, besitzen narrative Muster eine erhebliche Bedeutung: Zum einen gibt Posa seinen Handlungen (Verschwörung, Selbstopfer) einen Sinn. Zum anderen verweist dieses Verfahren auf eine Hyptertrophie der Einbildungskraft, wie sie im zeitgenössischen Diskurs dem Schwärmer zugeschrieben wird.

Wenn Schillers Selbstinterpretation Glauben geschenkt wird, dann richtet Posa sein Handeln an (impliziten) literarischen Mustern aus. Allerdings misslingt die Nachahmung dieser Vorbilder.[35] Als erstes literari-

[33] Vgl. Friedhelm Marx, Erlesene Helden. Don Sylvio, Werther, Wilhelm Meister und die Literatur, Heidelberg 1994 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 3/139).

[34] Vgl. zum Einfluss des Lesens in Schillers Dramen Sabine Doering, Lust und Last der Lektüre. Lese-Akte in Schillers Dramen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 47 (2003), S. 171-186.

[35] Dies gilt übrigens auch für die anderen Männerfiguren: Am Ende der *Räuber* will sich Karl der Justiz übergeben, während seine gesamte Familie tot ist; Ferdinand vergiftet sich

sches Beispiel für die pathologische Ausformung des heldenmütigen Schwärmers gilt der Roman *Don Quijote* von Miguel de Cervantes Saavedra:[36] »So oft gedachter Edelmann müßig war – und zum Unglück war dieß der Fall meist im ganzen Jahr – las er Ritter=Bücher, und zwar mit so viel Geschmack und Anhänglichkeit, daß er darüber Jagd und Verwaltung seines Hauswesens fast ganz vergaß.«[37] Der Edelmann, dessen genauen Namen der Erzähler nicht kennt, imaginiert sich schließlich in Folge seiner Lektüre als Ritter, was von der Erzählinstanz unmissverständlich kritisiert wird:

> Seine Einbildungskraft strozte von allem dem, was er in seinen Büchern gelesen hatte, und folglich von Bezauberungen, Streit, Gefechten, Ausfoderungen, Wunden, Klagen, Seufzern, Leibeshändeln, Martern, und tausend andern Narrheiten. Alles dieß drückte er sich so fest ein, daß ihm endlich dieser Wust so wahr schien, als die gewißeste und mit allen Dokumenten der historischen Wahrheit bestätigte Geschichte.[38]

Schließlich gibt sich der Edelmann den Namen Don Quijote von Mancha und begibt sich auf seine Abenteuerreise durch Spanien.

Mit Don Quijote und seinem Begleiter Sancho Pansa hat Cervantes zwei Figuren geschaffen, die eine ungewöhnliche Verbreitung in Literatur, bildender Kunst und Philosophie gefunden haben. In der Rezeption wurde der Roman zunächst als Satire auf die Lesebegeisterung und ihre Folgen reduziert. Aber schon im frühen 18. Jahrhundert wird der Roman nicht mehr ausschließlich als Satire gelesen. Beispielsweise betont Johann Jacob Bodmer die genialischen Züge des Protagonisten.[39]

Nachweislich besaß Schiller ein Exemplar des *Don Quijote* in der Übersetzung von Friedrich Justin Bertuch.[40] Bertuch liefert 1775 bis 1777 die

und Louise; Scipio rettet sich zwar mit Bertha, doch misslingt die Revolution in Genua; Mortimer bleibt nur der folgenlose Suizid, während Maria Stuart, die er eigentlich retten wollte, hingerichtet wird.

36 Vgl. Friedhelm Marx, Erlesene Helden (s. Anm. 33), S. 9.

37 Miguel de Cervantes, Leben und Thaten des weisen Junkers Don Quixote von Manche. Neue Ausgabe, aus der Urschrift des Cervantes, nebst der Fortsetzung des Avellaneda. Von Friedr[ich] Just[in] Bertuch, 6 Theile in 3 Bänden, Weimar und Leipzig 1775-1777, hier Bd. I, S. 3.

38 Ebd. S. 6.

39 Vgl. Manfred Tietz, Don Quijote und der Aufklärungsdiskurs, in: Miguel de Cervantes' *Don Quijote*. Explizite und implizite Diskurse in *Don Quijote*, hrsg. v. Christoph Strosetzki, Berlin 2005 (Studienreihe Romania 22), S. 273-300, hier S. 283 f. Zur Rezeption des *Don Quijote* im 18. Jahrhundert vgl. Jürgen Jacobs, *Don Quijote* in der Aufklärung, Bielefeld 1992 (Aisthesis-Essay 1).

40 Schiller bestellt die Ausgabe 1794 brieflich bei Cotta (vgl. NA 27, S. 22) und bestätigt

erste deutsche Übersetzung, die auf das spanische Original zurückgreift.[41] Die sechs Teile über *Leben und Thaten des weisen Junkers Don Quixote aus Mancha* wurden durch fünf Kupferstiche von Daniel Chodowiecki illustriert; die zweite Auflage (1780-1781) dann sogar durch zwölf Stiche, was den großen ökonomischen Erfolg von Bertuchs Übersetzung belegt. Bertuchs *Don Quixote*, der einen »Wendepunkt«[42] in der Rezeption spanischer Literatur im deutschen Sprachraum bedeutete, hatte Schiller vermutlich schon während seiner Karlsschulzeit kennengelernt. Ob Schiller Posa aber in eine Reihe mit Don Quijote stellen wollte, bleibt bloße Spekulation; auch, weil Selbstaussagen Schillers zu Cervantes erstaunlich spärlich sind.[43] Mit Blick auf *Don Karlos* könnte an einer Stelle ein intertextueller Bezugsrahmen zu Cervantes' Roman plausibel gemacht werden: Im Gespräch zwischen der Prinzessin Eboli und dem Marquis Posa, in dem Eboli Erzählungen über die Ritterabenteuer einfordert, ergänzt die Marquisin von Mondekar, dass Ritter »[g]egen Riesen« (V. 613) kämpfen würden. Ob mit diesem Hinweis auf den Kampf zwischen Rittern und Riesen eine Reminiszenz an die wohl bekannteste Episode des *Don Quijote* realisiert wird, bleibt aber hypothetisch.

den Empfang im Brief vom 1. September 1794 (vgl. NA 27, S. 35). Die Ausgabe ist nach dem Tod Schillers allerdings nicht mehr in seiner Bibliothek. Laut Kommentar ist der »Verbleib unbekannt« (NA 41.I, S. 716).

[41] Die vorigen Übersetzungen orientierten sich an französischen und englischen Ausgaben des *Don Quijote*. Bertuch hat Spanisch von dem Freiherrn Bachoff von Echt (1725-1792) gelernt, in dessen Haus er als Hofmeister angestellt war. Der Freiherr war von 1758-1760 dänischer Gesandter am Hof in Madrid. Vgl. Gerhard R. Kaiser, Friedrich Justin Bertuch – Versuch eines Portraits, in: Friedrich Justin Bertuch (1747-1822). Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar, hrsg. v. Gerhard R. Kaiser und Siegfried Seifert Tübingen 2000, S. 15-40, hier S. 19.

[42] Jochen Heymann, Friedrich Justin Bertuch und die »Allgemeine Literatur-Zeitung« als Drehscheibe hispanistischer Vermittlung in Deutschland, in: Friedrich Justin Bertuch (1747-1822). Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar, hrsg. v. Gerhard R. Kaiser und Siegfried Seifert, Tübingen 2000, S. 157-168, hier S. 157.

[43] In einem Brief vom 23. Dezember 1788 an Caroline von Beulwitz und Charlotte von Lengefeld erklärt Schiller seine Überraschung über den Ruf an die Universität Jena mit einer Analogie auf Sancho Pansa: »Indeßen denke ich hir wie Sancho Pansa über seine Statthalterschaft: Wem Gott ein Amt gibt, dem gibt er auch Verstand, und habe ich nur erst die Insel so will ich sie regieren wie ein Daus!« (NA 25, S. 167 f.). Ansonsten ist in Schillers Korrespondenzen wenig über Cervantes zu finden. Auf Goethes lobende Bemerkung am 17. Dezember 1795, dass dieser »an den Novellen des Cervantes einen wahren Schatz gefunden« (NA 36.II, S. 53 f.) habe, geht Schiller in seiner Antwort nicht ein.

FUNKTIONSPOTENTIALE DES ERZÄHLENS IN *DON KARLOS*

Epische Strukturen gehören unzweifelhaft zum gängigen dramatischen Darstellungsrepertoire. Das Spektrum reicht dabei von der mimetischen Darstellung bis zum Reflex auf die Darstellung von tabuisierten, nicht-darstellbaren oder fantastischen Handlungen. In diesem Spektrum ließen sich für *Don Karlos* vier Funktionspotentiale differenzieren.

(1) Zunächst besitzt der Modus des Erzählens die Funktion der expositorischen Informationsvergabe. Dass der Leser an dieser Stelle einen Informationsvorsprung besitzt, ändert meines Erachtens nichts an der binnenfiktionalen Expositionsfunktion. Die Erzählungen konstruieren binnenfiktional die Posa-Figur. Posa wird über die Erzählungen dem König als ›Held‹ vorgestellt. Damit sind sie auch der Grund für die Audienz, und mutmaßlich auch dafür, dass sich Philipp von der Rede überzeugen lässt.

(2) Über die Erzählungen werden deiktische Ordnungsschemata aufgerufen. Die Figur wird mit der Erzählung konstituiert, lokalisiert und moralisch gerechtfertigt. In der Erzählung über die Belagerung Maltas wird ein mythisches Ereignis aufgerufen, das eine identitätsstiftende Wirkung besitzt. Im erfolgreichen Kampf gegen die osmanischen Invasoren zeigt sich Posa dabei auf der ›richtigen‹ Seite. Damit eröffnet sich ein normatives Potential, das sich auch in der Erzählung über die Belagerung Maltas zeigt: Posas Handeln wird als vorbildlich eingestuft.

(3) Ob die Geschichten authentisch sind, bleibt aufgrund der fehlenden Zeugenschaft offen. Daher können die Erzählungen innerhalb des Dramas auch instrumentalisiert werden: Über Erzählungen verläuft die ›geheime‹ Kommunikation zwischen Posa und Elisabeth. Posa selbst bedient sich des Erzählens, um seinen Handlungen Substanz zu geben. Das Selbstopfer wird von Posa als sinnhafte Handlung konstruiert, wobei die faktische Ausweglosigkeit der Situation durchaus in Frage steht.

(4) Damit zeigt sich im Schauspiel *Don Karlos* schließlich die Strukturierung des Figurenhandelns an narrativen Mustern. Mit dieser Orientierung und dem damit verbundenen Konzept der Schwärmerei eröffnet sich eine Parallele zu Cervantes' *Don Quijote*. Der intertextuelle Bezug zum Roman von Cervantes ist in Schillers Drama allerdings nicht explizit. Andere Texte der Zeit setzen sich weitaus intensiver und deutlicher mit *Don Quijote* auseinander.[44] Die Verbindung zwischen *Don Quichote* und

[44] So verweist bereits der Titel von Christoph Martin Wielands Roman *Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva, Eine Geschichte, worinn alles Wunderbare natürlich zugeht* (1764) auf Cervantes' Roman.

Don Karlos entsteht vornehmlich über das Konzept der Schwärmerei und die Verwendung narrativer Muster.

Die von den Figuren erzählten Geschichten sind normativ. Dies ist insofern hervorzuheben, als der Einsatz von Erzählerfiguren (also Figuren, die als Erzähler innerhalb der dramatischen Handlung auftreten) in *Don Karlos* tendenziell durch Unzuverlässigkeit geprägt ist. Die Erzählungen sind immer an eine Figurenperspektive gebunden sind.[45] Glaubwürdiger wird der tollkühne Sprung ins Meer dadurch nicht.

45 Eine andere Form der Erzählung im Drama, die viel stärker ›auktorial‹ geprägt ist, ist ebenso denkbar. Dies realisiert sich vor allem in Prologpartien. Vgl. Juliana Vogel, ›Boden bereiten‹. Strategien des dramatischen Prologs, in: Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik, hrsg. v. Claude Haas und Andrea Polaschegg, Freiburg i. Br. 2012 (Litterae 129), S. 159-172.

NORBERT OELLERS

SCHILLERS KUNSTSPIELE NACH DEM STUDIUM KANTS[1]

Im Mai 1791 war Schiller so bedrohlich krank, dass in der Öffentlichkeit sein Überleben für unwahrscheinlich gehalten werden konnte. Am 8. Juni meldete die in Salzburg erscheinende *Oberdeutsche allgemeine Litteraturzeitung* gar, Schiller sei tot. Zwei Wochen vorher, am 24. Mai, hatte Schiller allerdings an Körner melden können: »Endlich bin ich so ziemlich wieder hergestellt.« (NA 26, S. 87[2]) Die Herstellung machte Schiller nicht gesund; ein vierzehnjähriges Sterben hatte begonnen.

In ihrer 1830 erschienenen Schiller-Biografie erinnert sich Caroline von Wolzogen: »Bei einem Besuche in Rudolstadt [am 8. Mai 1791] erlitt er [Schiller] einen neuen harten Anfall, wo er sich entschieden dem Tode nahe glaubte. […] Ich las ihm die Stellen aus Kants Kritik der Urtheilskraft, die auf Unsterblichkeit deuten, vor.«[3] Vielleicht hatte Schiller darum gebeten, die Schwägerin möge ihm das vorletzte Kapitel des Werkes vortragen, das von Gott, Freiheit und Unsterblichkeit, den Postulaten der praktischen Vernunft, handelt: »§. 91. Von der Art des Fürwarhaltens [!] durch einen practischen Glauben.«[4] In den beiden vorangegangenen Monaten hatte sich Schiller intensiv mit Kants dritter *Critik* beschäftigt, so dass ihm der Inhalt des ganzen Werkes bekannt gewesen sein wird.

Zwischen Schillers Krankheit und seinem Kant-Studium besteht ein durch das zeitliche Beieinander zu vermutender Zusammenhang von tief-

[1] Der Aufsatz basiert auf einem Vortrag, der im November 2009 auf der Marbacher Schiller-Tagung »Schiller, der Spieler« vorgetragen und diskutiert wurde.

[2] Die Schiller-Zitate dieses Aufsatzes sind der Schiller-Nationalausgabe, Weimar 1943 ff. (= NA) entnommen.

[3] [Caroline von Wolzogen], Schillers Leben, verfaßt aus Erinnerungen der Familie, seinen eignen Briefen und den Nachrichten seines Freundes Körner, Stuttgart und Tübingen 1830, T. 2, S. 83.

[4] Immanuel Kant, Critik der Urtheilskraft, Berlin und Libau 1790, S. 448-462. Schiller besaß diese Erstausgabe des Werks. Vgl. NA 41 I, S. 622-624; außerdem: »Friedrich Schiller. Vollständiges Verzeichnis der Randbemerkungen in seinem Handexemplar der ›Kritik der Urteilskraft‹«, in: Materialien zu Kants ›Kritik der Urteilskraft‹, hrsg. von Jens Kulenkampff, Frankfurt a. M. 1974, S. 126-144.

DOI https://doi.org/10.46500/83531322-006

greifender Bedeutung, nämlich eine Zäsur seiner ästhetischen Ansichten und der sich daraus ergebenden poetischen Praxis, die vergleichbar mit der Zäsur ist, die Goethes Italienische Reise bewirkt hat, oder mit epochalen Einschnitten, die andere Dichter erfahren haben.[5] Anfang Januar 1791 überkam Schiller in Erfurt mit Heftigkeit jene Krankheit, die ihn an den Rand des Grabes brachte, eine kruppöse Pneumonie, die in immer neuen Schüben bis zu seinem Tod in sein Leben eingriff. Schlechte und bessere (nie gute) Tage wechselten sich im Januar und Februar ab. Am 22. Februar 1791 heißt es in einem Brief an Körner:

> Endlich nach einer langen Unterbrechung kann ich mich wieder mit Dir unterhalten. Meine Brust, die noch immer nicht ganz hergestellt ist, erlaubt es nicht, daß ich viel schreibe […]. Dieser noch fortdauernde Schmerz auf einer bestimmten Stelle auf meiner Brust, den ich bei starkem Einathmen, Husten oder Gähnen empfinde und der von einem Gefühl der Spannung begleitet ist, beunruhigt mich in manchen Stunden, da er durchaus nicht weichen will […]. (NA 26, S. 74)

Im folgenden Brief an Körner, geschrieben am 3. März 1791, teilt Schiller dem Freund eine wichtige Neuigkeit mit:

> Du erräthst wohl nicht, was ist jetzt lese und studiere? Nichts schlechteres als – Kant. Seine Critik der Urtheilskraft, die ich mir selbst angeschafft habe, reißt mich hin durch ihren neuen lichtvollen geistreichen Inhalt und hat mir das größte Verlangen beygebracht, mich nach und nach in seine Philosophie hinein zu arbeiten. […] ich ahnde, daß Kant für mich kein so unübersteiglicher Berg ist, und ich werde mich gewiß noch genauer mit ihm einlassen. (NA 26, S. 77-78)

Die im ersten Halbjahr 1791, in den Wochen und Monaten schwerer Krankheit intensiv betriebene Beschäftigung und Auseinandersetzung mit der *Critik der Urtheilskraft* beförderte Schillers schon seit einigen Jahren bestehende Neigung, auf dem Felde der Ästhetik selbst produktiv zu wer-

[5] An Kleists so genannte ›Kant-Krise‹, die sich in seinem Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801 geäußert hat, mag in diesem Zusammenhang erinnert werden, auch an Kafkas plötzlichen Schreibraptus, der ihn in der Nacht vom 22. auf den 23. September 1912, als er »Das Urteil« schrieb, überkam: »Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. Mehrmals in dieser Nacht trug ich mein Gewicht auf dem Rücken. Wie alles gewagt werden kann, wie für alle, für die fremdesten Einfälle ein großes Feuer bereitet ist, in dem sie vergehn und auferstehn. […] Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele.« (Franz Kafka, Tagebücher, hrsg. von Hans-Gerd Koch u.a., Frankfurt a.M. 1990, S. 460-461)

den und dabei Kant nahe zu kommen, ihn zu variieren, zu modifizieren, vielleicht sogar zu überbieten. In dem Maße, in dem dies Schritt für Schritt geschah, wurde die historische Arbeit zurückgedrängt. Poetische Arbeiten hatte Schiller schon seit 1789 nicht mehr hervorgebracht. Zuletzt war das gedankenreiche Gedicht *Die Künstler* erschienen, das später Schillers ästhetischen Vorstellungen und Ansprüchen so wenig genügte wie fast alle anderen seiner Dichtungen vor der Begegnung mit Kant, einer Begegnung, die in ihren Wirkungen dem kaum nachsteht, was sich für sein Denken und Dichten durch die drei Jahre später einsetzende Freundschaft mit Goethe ergeben hat.

Bei der Frage, wie sich Kunst, die sich durch ›Schönheit‹ auszeichnen muss, bestimmen lasse, wie sich vor allem die Dichtung ›verstehen‹ lasse, stieß Schiller bei Kant auf die bündige Antwort: als Spiel. Der Philosoph wies der Dichtkunst »den obersten Rang« unter den Künsten zu, weil sie

> die Einbildungskraft in Freyheit setzt und innerhalb den Schranken eines gegebenen Begrifs, unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen, diejenige darbietet, welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt. Sie stärkt das Gemüth, indem sie es sein freyes, selbstthätiges und von der Naturbestimmung unabhängiges Vermögen fühlen läßt […]. Sie spielt mit dem Schein, den sie nach Belieben bewirkt, ohne doch dadurch zu betrügen; denn sie erklärt ihre Beschäftigung selbst für bloßes Spiel, welches gleichwohl vom Verstande und zu dessen Geschäfte zweckmäßig gebraucht werden kann.[6]

In seinen Dichtungen vor 1790 hat Schiller nicht erkennen lassen, dass er sie als Spiele betrieben habe. Natürlich ist hier und da von Spielen die Rede, aber damit sind immer Inhalte gemeint, entsprechend dem, was Schillers Leben weitgehend bestimmt hat, was er also gewissermaßen aus der Realität seiner Existenz in das von ihm Geschriebene übertragen hat. Er hat – vergleichbar in dieser Hinsicht Lessing und Casanova – viel gespielt; vielleicht war er spielsüchtig. Er kannte und liebte mehrere Brettspiele, vor allem Schach; er kannte und spielte die seinerzeit ›gängigen‹ Kartenspiele wie das komplizierte Tarok und das einfachere L'hombre. Ob und wie sehr seine Neigung zum Genuss von Frauen, Tabak und Alkohol etwas mit Spielleidenschaft zu tun hatte, wird der Kenner seines an Exzessen nicht armen Lebens als rhetorische Fragen ansehen. Von diesen Spielarten sei hier nicht weiter die Rede (also nicht von ›games‹), da es hier im

[6] Kant, Critik der Urtheilskraft (s. Anm. 4), S. 213.

Wesentlichen um den Dichter und einige seiner um 1800 geschriebenen Werke, vor allem seiner Dramen (›plays‹) geht. Doch ein kurzer Blick auf die Art der Spiele, von denen in seinen frühen Werken die Rede ist, soll auf die besondere, die fundamental andere Bedeutung von Spiel als Begriff und ›Sache‹ in Schillers klassischer Zeit vorbereiten.

Wenn Spiegelberg in den *Räubern* von »klingendem Spiel« spricht (NA 3, S. 27), dann ist damit nichts anderes als Musik gemeint wie in *Die Götter Griechenlandes*, wenn »Orpheus Spiel« (V. 125) genannt wird (NA 1, S. 193). Und wenn Franz Moor plant, Amalia zum »Spiel meines Willens« zu machen (NA 3, S. 43), dann hat dieses Vorhaben mit ›schöner‹ Kunst so wenig zu tun wie das von König Philipp vermutete »falsche Spiel« (V. 3123; NA 6, S. 159) seiner Gemahlin. Ebenso verhält es sich mit deren Besorgnis gegenüber Posa: »Ich fürchte | Sie spielen ein gewagtes Spiel.« (V. 4993 f.; ebd., S. 266) Diese und viele andere Spiele in Schillers Dichtungen vor 1790 verfolgen einen bestimmten Zweck, der moralisch bewertbar ist – wie die Dichtungen, in denen von ihnen die Rede ist. Das heißt: Sie sind als Inhalte ›bedeutend‹, zum Verständnis einer Form taugen sie nichts. Nun ist nicht zu bestreiten, dass Schillers frühe Dramen und Gedichte Kunstwerke sind, aber sie sind – nach seiner durch das Studium Kants gewonnenen Überzeugung – nur Kunstwerke zweiter Klasse, da ihr moralischer Impetus vom Kunstschönen, das sich in der Form verbirgt, ja: Form ist, ablenkt. Schwerlich hätte Schiller 1784, als er in Mannheim seinen mit vielen moralischen Appellen durchsetzten Vortrag *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* hielt, gutheißen können, was ihm zehn Jahre später selbstverständlich war: dass die Kunst nicht über Gut und Böse zu richten habe. Goethes vehemente Kritik am 8. Band von Herders *Briefen zu Beförderung der Humanität*, die er im Brief an Heinrich Meyer vom 20. Juni 1796 äußerte, entsprach dem, was Schiller seit einem halben Jahrzehnt für gewiss hielt. Herders »rednerische Vermischung des Guten und des Unbedeutenden« tadelte Goethe und fuhr fort:

> Und so schnurrt auch wieder durch das Ganze die alte, halbwahre Philisterleyer: daß die Künste das Sittengesetz anerkennen und sich ihm unterordnen sollen. Das erste haben sie immer gethan und müssen es thun, weil ihre Gesetze so gut als das Sittengesetz aus der Vernunft entspringen; thäten sie aber das zweyte, so wären sie verloren, und es wäre besser, daß man ihnen gleich einen Mühlstein an den Hals hinge und sie ersäufte, als daß man sie nach und nach ins Nützlich-Platte absterben ließe.[7]

[7] Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, hrsg. von Max Hecker, Bd. 1, Weimar 1917, S. 268-269.

»In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles thun«, deklarierte Schiller 1795 im 22. seiner Briefe *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* (NA 20, S. 382) und wenig später: »Der ernsteste Stoff muß so behandelt werden, daß wir die Fähigkeit behalten, ihn unmittelbar mit dem leichtesten Spiele zu vertauschen.« (Ebd.) Das Spiel äußert sich im interesselosen Wohlgefallen des Künstlers und des Rezipienten an der spielerisch hervorgebrachten geglückten Form eines Kunstwerks. Was als geglückt zu gelten hat, ist nicht verbindlich festzulegen; denn Geschmacksurteile sind nur bedingt zu begründen, weil sich das ›Wesen‹ der Form nur schwer erschließen, in Worte fassen und vermitteln lässt. Schiller hätte dem 1826 unter der Überschrift *Einzelnes* in *Ueber Kunst und Alterthum* veröffentlichten Satz Goethes 30 Jahre zuvor ebenso beipflichten können, wie er dem harschen Urteil des Freundes über Herders Humanitätsbriefe vermutlich zugestimmt hat, dem Satz nämlich: »Den Stoff sieht Jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten.«[8] Die Form, die in der Kunst alles tun soll, ergibt sich, so denkt es sich Schiller, aus der zweckfrei spielenden Einbildungskraft dessen, der ein Kunstwerk hervorbringen möchte. In dieser Konstruktion ist der Begriff des Spiels, verglichen mit dem der Form, weniger als diese »ein Geheimnis den meisten«; denn aus Erfahrung weiß fast Jedermann, was Theater-, Karten- oder Ballspiele sind und bedeuten. Und dass Theater- oder Stadionbesucher das Wie der Spiele (Bewegungen, Ausdruck, Stil) mehr zu schätzen wissen als das Was (Inhalte, Handlungen, Ergebnisse), ist zwar nicht allgemein, aber keineswegs ungewöhnlich.

Schillers höchste Schätzung des Spiels findet sich im 15. seiner Briefe *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*, ausgedrückt in dem oft zitierten Satz: »[…] der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und e r i s t n u r d a g a n z M e n s c h , w o e r s p i e l t.« (NA 20, S. 359) Dieser Satz ist durch mehrere Sätze ähnlichen Inhalts zu ergänzen und zu verdeutlichen, die Schiller in derselben Zeit schrieb; so heißt es am 7. Januar 1795 in einem Brief an Goethe: »Soviel ist indeß gewiß, der Dichter ist der einzige wahre M e n s c h, und der beßte Philosoph ist nur eine Carricatur gegen ihn.« (NA 27, S. 116) Die Kombination der

[8] Johann Wolfgang Goethe, Samtliche Werke nach Epochen seines Schaffenes (Münchner Ausgabe), Bd. 17, München und Wien 1991, S. 772. Der Satz hat Eingang unter Goethes Maximen und Reflexionen gefunden; desgleichen ein früherer, der das oft bedachte ›Kunstgeheimnis‹ betrifft (und von Schiller wohl hätte gutgeheißen, aber nicht formuliert werden können): »Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst.« (Ebd., S. 751)

beiden Sätze ergibt, dass der Dichter als Spieler der wahre Mensch (oder: ganz Mensch) ist. Dabei darf das Selbstverständliche nicht außer Acht gelassen werden: Das »Spiel der freyen Ideenfolge« schafft noch keine Kunst; diese verlangt »den Sprung zum ästhetischen Spiele«, der dadurch möglich wird, dass »der gesetzgebende Geist in die Handlungen eines blinden Instinktes« eingreift.[9]

Von dem Dichter (dem Künstler) Schiller als Spieler sei im Folgenden hauptsächlich gesprochen: wie seine Kunst (seine Dichtung) den Charakter des Spiels erkennen lässt. Doch sollen noch zwei Bemerkungen vorausgeschickt werden.

Wer Schiller kennt, weiß, dass ›Spiel‹ und ›spielen‹ zu des Dichters Lieblingsvokabeln gehören; es gibt sie in seinen Werken und Briefen wohl mehr als 800 Mal, meist in den gewöhnlichen Bedeutungen von ›ein Spiel treiben mit‹, ›aufs Spiel setzen‹, ›eine Rolle spielen‹ oder Ähnliches – wie sie auch in den Jugendwerken, vor allem im *Fiesko*, immer wieder gebraucht werden. Nach dem Studium Kants und dann verstärkt nach der Begegnung mit Goethe kommen die Worte häufig in ästhetischen Kontexten vor, zum Beispiel in der Feststellung, »daß der Ernst in dem Roman [*Wilhelm Meisters Lehrjahre*] nur Spiel, und das Spiel in demselbem der wahre und eigentliche Ernst ist« (NA 28, S. 233[10]); oder: das Ästhetische sei immer »Ernst und Spiel zugleich […], wobei der Ernst im Gehalte und das Spiel in der Form gegründet ist« (NA 29, S. 119[11]); oder: es gehöre »zum Wesen der Poesie, daß in ihr Ernst und Spiel immer verbunden seyen« (NA 29, S. 234[12]). An Goethe dies alles, und die Erinnerung an die Bestimmung in den ästhetischen Briefen, dass sich der Meister der Kunst (also der wahre Mensch, der Dichter, der Spieler) dadurch erweise, »daß er den Stoff durch die Form vertilgt« (NA 20, S. 382),[13] drängt sich förmlich auf und dazu die Erläuterung, dass Stoff und Inhalt bei Schiller nicht immer unterschieden sind (als unbehandelter beziehungsweise behandelter ›Gegenstand‹), während Goethe, wenn er von poetischen Inhalten sprach, stets ›Bedeutendes‹, also den Gehalt mitgemeint hat.

An Goethe soll sich auch die zweite Vorbemerkung knüpfen. Die spielerisch hervorgebrachte Kunst ist eine Ars serena, eine von der Wirklichkeit

[9] NA 20, S. 407 (aus dem letzten, dem 27. der Briefe »Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen«).

[10] Brief an Goethe vom 28. Juni 1796.

[11] Brief an Goethe vom 17. August 1797.

[12] Brief an Goethe vom 8. Mai 1798.

[13] Zur Klarstellung, deren es angesichts der grassierenden Missverständnisse immer noch bedarf: ›vertilgen‹ meint hier nicht ›vernichten‹ oder ›ausrotten‹, sondern ›zum Verschwinden bringen‹, ›in den Hintergrund rücken‹, ›bedeutungslos machen‹ o.ä.

ungetrübte, eine heitere Kunst, wie es im letzten Vers des *Wallenstein*-Prologs heißt: »Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.«[14] Goethe hat daraus, als er den Prolog am 12. Oktober 1798 bei der Wiedereröffnung des umgebauten Weimarer Hoftheaters sprechen ließ, etwas anderes gemacht: »Ernst ist das Leben, heiter sey die Kunst!« (NA 8 N II, S. 390). Zu denken ist: Goethe wusste, dass menschliche Kunst (seine Kunst nicht anders als die des Freundes) niemals vollkommen gelingen kann,[15] sie solle aber immer die Tendenz haben, heiter zu sein. Doch damit würde er eine heitere Kunst (gewissermaßen eine Ars serenissima) trennen von jedweder Kunst, die Menschen hervorzubringen in der Lage sind. Mit einer solchen Spitzfindigkeit ist Goethes Eingriff in den SchillerschenVers nicht befriedigend zu erklären. Oft genug hat er ja, sich selbst betrachtend, von der Heiterkeit des Künstlers gesprochen, die aus trüben Stimmungen, aus tiefer Melancholie erwachse und in seinen Werken ihren Niederschlag finde.[16] Die Variante fürs Theater (»heiter sey die Kunst«) wird einen anderen, einen einfachen, allerdings sehr problematischen Grund gehabt haben: Der Theaterdirektor Goethe nahm auf das Publikum Rücksicht, das schwerlich den Kunstcharakter des Bühnenstücks gegenüber der tragischen Handlung, wie sie ja schon mit *Wallensteins Lager*, das unmittelbar nach dem Prolog gegeben wurde, präludiert war, in den Vordergrund stellen wollte (oder konnte). Auf den Gedanken, die *Wallenstein*-Dichtung werde durch die Nichterfüllung des Postulats, Kunst solle heiter sein, in seiner Qualität herabgesetzt (weil der Stoff sich durch die Form nicht abdrängen lasse), ist Goethe vermutlich nicht gekommen. Seine große *Wallenstein*-Besprechung in Cottas *Allgemeiner Zeitung* im März 1799[17] macht unzweifelhaft deutlich, wie sehr er des Freundes Opus magnum als Kunstwerk zu schätzen wusste, auch – als Spiel.

Auf das längst Bekannte, oft Behandelte (und in diesem Aufsatz bereits Angedeutete), aber nicht immer gründlich Bedachte ist noch einmal aufmerksam zu machen: Schillers Schönheits-, Kunst- und Form-Überzeugungen, wie er sie in seinen ästhetischen Schriften der Jahre 1793-1795

[14] Zitate aus »Wallenstein« nach dem Text des Erstdrucks in NA 8 N II.

[15] Als vollkommen galt Goethe die symbolische Kunst, die er gelegentlich von der allegorischen unterschied (dabei auch Schillers Werke als allegorische von der vollkommenen Kunst absetzend; vgl. Münchner Ausgabe [s. Anm. 8], Bd. 17, S. 766-767). Dass die Vollkommenheit kaum erreichbar ist, kann aus einer Reflexion Goethes geschlossen werden, die ebenfalls unter »Einzelnes« 1826 in »Ueber Kunst und Alterthum« erschien: »Das ist die wahre Symbolik wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.« (Ebd., S. 775)

[16] Siehe dazu Anja Höfer, Heiterkeit auf dunklem Grund. Zu einem zentralen Begriff in Goethes Kunstanschauung, München 1997, passim.

[17] Vgl. die Wiedergabe der Besprechung in NA 8 N III, S. 376-391.

formuliert hat, lassen sich ohne die Lehren Kants, vor allem die in der *Critik der Urtheilskraft* ausgesprochenen, nicht denken. In diese Zusammenhänge gehört natürlich auch die Spieltheorie Schillers, die mit der Kants aufs Schönste übereinstimmt, die Theorie des Spielerkünstlers und Kunstspielers Schiller, der, gerade weil er mit seinem Lehrer in Prinzipien einig war, den verständlichen Wunsch hatte, auf dessen Schultern stehend noch weiter zu sehen, und ein System der Schönheit als objektiv bestimmbar, rational erklärbar zu entdecken glaubte, mit dem die – wenigstens für ihn – leidige Subjektivität von Geschmacksurteilen, die für Kant selbstverständlich (freilich aus Gründen a priori erklärbar) war, aus der Ästhetik zu eskamotieren sei. Doch nichts von diesem wenig überzeugenden Versuch,[18] sondern etwas von den Spielbestimmungen, wie sie sich bei Kant und Schiller finden, sei in Erinnerung gerufen.

Die im Spiel sich beweisende Freiheit der Einbildungskraft[19] (der lebhaften Fantasie) ist demnach das Kennzeichen des Dichters, der spielend zweckmäßig zu Werke geht, da es ihm um die Vermittlung von Schönheit und damit, wie es sich Schiller nicht anders gedacht hat, um ästhetische Erziehung geht. Die Schönheit selbst wird bei Kant definiert als »Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird.«[20] Ausgeschlossen ist bei Kant natürlich wie bei Schiller und Goethe, was der Kunst nicht anhängen darf: dass sie sich moralischen Zwecken unterordnet. Und auch darin gibt

[18] Vgl. dazu die grundlegende Abhandlung von Dieter Henrich, Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 11, 1957, S. 527-547.

[19] Der von Schiller – vermutlich im Anschluss an Kant – erst in den philosophischen Schriften (außer in der Abhandlung *Vom Erhabenen* v.a. in der ein Jahrzehnt später geschriebenen Vorrede zur *Braut von Messina*) verwendete Begriff ist von dem der Fantasie gar nicht oder nur geringfügig unterschieden; dieser kommt etwa doppelt so häufg – sicher über 300 Mal – in Schillers Schriften und Briefen vor wie jener, beginnend mit den *Räubern*, in denen Franz Moor die »Ammen und Wärterinnen« verflucht, »die unsere Phantasie mit schröklichen Mährgen verderben« (IV 2; NA 3, S. 95). Mühelos lässt sich die Bedeutung der Begriffe (wie »Spiel« und »Spielraum«) durch die Lektüre des Kapitels »Das Kontemplativerhabene der Macht« in der Abhandlung »Vom Erhabenen« (NA 20, S. 186-192) erkennen. Von der Fantasie deutlich unterschieden ist bei Schiller die – von ihm nur selten erwähnte – Imagination, die als Vorstellung weder positiv noch negativ konnotiert ist; entsprechend sind auch Imaginations- oder Vorstellungsvermögen nicht in die Nähe der Einbildungskraft zu rücken.

[20] Kant, Critik der Urtheilskraft (s. Anm. 4), S. 60. Schiller hat in seinem Exemplar der »Critik der Urtheilskraft« diese Stelle mit einem Hinweis auf S. XLII der Einleitung markiert. – Vgl. auch (ebd., S. 211) die ebenfalls markierte Stelle (mit Verweis auf verschiedene Abschnitte, u.a. auf »§. 59. Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit« [S. 251]): »[…] in aller schönen Kunst besteht das Wesentliche in der Form, welche für die Beobachtung und Beurtheilung zweckmäßig ist […].«

es zwischen Kant und Schiller keine Differenz: dass sich das Wohlgefallen am Kunstschönen »mit der bloßen Beurtheilung seiner Form«[21] verbinde, dass also nicht die Materie (der Stoff), auch nicht der ›Gegenstand‹ (der noch nicht behandelte ›Inhalt‹), sondern allein die spielend hervorgebrachte Form ästhetische Qualifizierungen erlaube. Dass der Schein, der aus dem freien Gebrauch der Einbildungskraft entsteht und in die Wirklichkeit des so genannten gemeinen Lebens Eingang findet, mit dieser Wirklichkeit nicht unmittelbar etwas zu tun hat, sich aber auch nicht von ihr sondern lässt, gehört zu den Grundüberzeugungen des von Kant inspirierten Klassikers Schiller, auch wenn dieser zuweilen glauben wollte, der Künstler könne ohne alle Empirie auskommen.[22]

Mit seinen, wie er glaubt, gesicherten ästhetischen Überzeugungen geht Schiller nach seiner ›philosophischen Phase‹ 1795 aufs Neue an sein poetisches Geschäft,[23] das er nach über einem Jahrfünft der Zurückhaltung auf dem lyrischen Feld wieder aufnimmt. Dabei verliert er nie das Bewusstsein seiner eigenen Schwäche: dass der Freiheit der Einbildungskraft immer wieder der Zwang der Reflexion entgegen steht und dadurch auch die Kunst mit dem ernsten Leben in Berührung kommt, sich mit ihm wohl auch vermischt.

Es ist selbstverständlich, dass Schillers ästhetische Überzeugungen ihn auch bei seinen Raisonnements über die Werke anderer Autoren leiten, über die Goethes im Besonderen. Nach der Lektüre der beiden ersten *Wilhelm Meister*-Bücher erklärt er sein Wohlgefallen damit, dass in dem Werk »alles so heiter, so lebendig, so harmonisch aufgelößt und so menschlich wahr« sei (NA 27, S. 116[24]). Und am Ende versinken »Ernst und Schmerz [also der Ernst des Lebens] durchaus wie ein Schattenspiel«, und es wird »der leichte Humor [also die Heiterkeit] vollkommen darüber

[21] Ebd., S. 148.

[22] Im Brief an Goethe vom 14. September 1797 heißt es: »Aus Verzweiflung, die empirische Natur, womit er umgeben ist, nicht auf eine aesthetische reducieren zu können, verläßt der neuere Künstler von lebhafter Phantasie und Geist, sie lieber ganz, und sucht bei der Imagination Hülfe gegen die Empirie, gegen die Wirklichkeit. Er legt einen poetischen Gehalt in sein Werk, das sonst leer und dürftig wäre, weil ihm derjenige Gehalt fehlt, der aus den Tiefen des Gegenstandes geschöpft werden muß.« (NA 29, S. 131) Vgl. dazu auch Schillers Brief an Goethe vom 4. April 1797 (ebd., S. 55-57).

[23] Am 17. Dezember 1795, nach dem Abschluss der Abhandlung »Ueber naive und sentimentalische Dichtung«, drückte Schiller im einem Brief an Goethe die Notwendigkeit der Wende von der Philosophie zur Poesie anschaulich aus: »Ich habe mich lange nicht so prosaisch gefühlt, als in diesen Tagen und es ist hohe Zeit, daß ich für eine Weile die philosophische Bude schließe. Das Herz schmachtet nach einem betastlichen Objekt.« (NA 28. S. 132)

[24] Brief an Goethe vom 7. Januar 1795.

Meister« (NA 28, S. 232 f.[25]). Freiheit, Klarheit, Leichtigkeit, Heiterkeit – mit diesen Begriffen beschreibt Schiller ein übers andere Mal das Ausgezeichnete von Poesie, das ihn an Goethes Werken förmlich fasziniert. (»Der reiche Wechsel Ihrer Phantasie«, heißt es am 15. September 1797, »erstaunt und entzückt mich, und wenn ich Ihnen auch nicht folgen kann, so ist es schon ein Genuß und Gewinn für mich, Ihnen nachzusehen.« [NA 29, S. 132])

Bevor von den Spielen Schillers um 1800 (gemeint sind seine Dramen von *Wallenstein* bis *Die Braut von Messina* und einige Gedichte) die Rede ist, sei noch einmal betont, dass die diesen Spielen vorangegangenen spieltheoretischen Überlegungen, die Schiller nach der Begegnung mit Kant anstellte, so intensiv waren, dass sie als endgültig und damit als auf Schillers letztes Lebensjahrzehnt übertragbar angesehen werden können. Schon in der vermutlich Ende 1791 entstandenen Abhandlung *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* wird davon gesprochen, dass nur durch das freie Spiel der poetischen Einbildungskraft das Trauerspiel als »ein ernsthaftes Geschäft« beim Leser und Zuschauer den »Reiz des Vergnügens« auslösen und damit die »höchste ästhetische Wirkung« erfüllen könne. (NA 20, S. 135) Und ähnlich heißt es, mit Blick auf den Kunstrezipienten, in der Abhandlung *Ueber die tragische Kunst* (1791), dass in der Dichtung behandeltes Leiden »das freye Spiel unsrer Einbildungskraft« nicht aufheben könne, anders als »Leiden, von denen wir Zeugen sind« (NA 20, S. 159). Die Dichtung bringt es gerade deshalb, weil sie als freies Spiel ein weites Feld von Interpretationsmöglichkeiten schafft, dahin, die Fantasie vor dem Zugriff des nur auf erkennbare Wirklichkeiten fixierten Verstandes zu bewahren.[26] Schließlich seien noch zwei Sätze aus *Ueber das Pathetische* – eine der vielen Varianten bei der Formulierung einer ästhetischen Grundüberzeugung – hervorgehoben: »Bey der ästhetischen Schätzung […] wird der Gegenstand auf das Bedürfniß der Einbildungskraft bezogen, welche nicht gebieten, bloß verlangen kann, daß das Zufällige mit ihrem Interesse übereinstimmen möge. Das Interesse der Einbildungskraft aber ist: sich frey von Gesetzen im Spiele zu erhalten.« (NA 20, S. 214)

Dass und wie das ernste Leben, das sich vor allem in den Verheerungen der Geschichte zeigt, dem modernen Dichter den Stoff für seine Spiele liefert, behandelt Schiller gründlich im zweiten Teil seiner letzten großen Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*.

[25] Brief an Goethe vom 28. Juni 1796.

[26] Vgl. dazu besonders die Abhandlung »Vom Erhabenen« aus dem Jahr 1793 (NA 20, S. 171-195).

Der erste Vers des *Wallenstein*-Prologs erklärt, warum Zuschauer ins Theater gehen: um »Der scherzenden, der ernsten Maske Spiel« beizuwohnen (damit sie schließlich bestätigt finden, was am Ende des Prologs gesagt wird). Der Prolog bereitet den Hörer auch auf eine nicht alltägliche Spiel-Spezies vor: die des Reimes; gemeint sind hier die gereimten Knittelverse, die in *Wallensteins Lager* an Dichtungen des 17. Jahrhunderts erinnern sollen, damit der Zuhörer sich nicht in der prosaischen Welt seiner eigenen Zeit wähne und gleichzeitig erfahre, dass der ernste Stoff auf scherzhaft spielerische Weise für die gehobene Unterhaltung durch Poesie gedacht sei. In Versen, so hatte Schiller im November 1797 an Goethe geschrieben, lasse sich nichts ›Gemeines‹ schreiben, Verse forderten »schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft«, während die Prosa »bloß gut für den gewöhnlichen Hausverstand« sei. (NA 29, S. 159) Und so bietet auch das ›gemeine‹ Treiben der Soldaten (»Soff und Spiel und Mädels die Menge«; V. 272) für die Einbildungskraft der Zuschauer und Leser reiche Betätigungsmöglichkeiten (bis hin zur Freiheit, auch an des Dichters Regimentsmedikus-Zeit zu denken). Die Hinleitung zur hohen Tragödie gelingt durch das ein wenig angestrengt wirkende, dennoch kunstvolle Arrangement eines nur scheinbar auf Ort und Zeit festgelegten, zufällig ins Bild gerückten Lagerlebens, das ahnen lässt, was folgt: das anscheinend planlose Hin und Her eines großen Feldherrn, der nicht deshalb tief fällt, weil er schwankt und zögert und zweifelt, schon gar nicht, weil er den seinem Kaiser gegebenen Eid bricht und weil er einen Untergebenen (Buttler) hintergeht, sondern weil es die ins Zeitlose sich weitende Geschichte, die keine Nemesis mehr kennt, so mit sich bringt. *Wallensteins Lager* hat als selbstständiges Stück weder zu Schillers Zeit noch später auf der Bühne Glück gemacht; und in Verbindung mit dem folgenden Stück ist es nur selten aufgeführt worden – ohne je als Kunstspiel besondere Aufmerksamkeit zu finden. Es ließ (und lässt) sich ja auch nicht übersehen: Die pralle Handlung steht der ungewohnten Form entgegen, und die Form lenkt von dem Geschehen ab. Dass Schiller wenige Tage vor der Uraufführung in Weimar noch eilig die *Kapuziner*-Szene zusammenschrieb, die in die Mitte des Stückes rückte, nimmt nicht nur dieser Szene die vom Dichter selbst geforderte Qualität eines Spiels der Einbildungskraft; denn die Strafpredigt des *Kapuziners* besteht im Wesentlichen aus Zitaten eines Pamphlets von Abraham a Sancta Clara und verfolgt moralische Zwecke, die nicht ohne weiteres spielerisch ›aufgehoben‹ werden.

In den beiden Hauptstücken des großen Werks, in *Die Piccolomini* und *Wallensteins Tod*, hat Schiller vielleicht deshalb so oft von »Spiel« und »spielen« sprechen lassen (vorzüglich im Zusammenhang mit dem Handeln und Nichthandeln des den getreuen Generälen nicht begreiflichen

Generalissismus, der »Die Menschen […], gleich des Bretspiels Steinen, | Nach seinem Zweck zu setzen und zu schieben« weiß [*Wallensteins Tod*, V. 2855 f.]), – vielleicht deshalb, weil er damit auf die Freiheit des Dichters, der mit der Unfreiheit des Spielers Wallenstein spielt, aufmerksam machen möchte? Kann sein, kann sein auch nicht. (Vgl. *Wallensteins Tod*, V. 3660 f.)

Ein kurzer Wortwechsel zwischen Wallenstein und Illo macht auf eine besondere Spielsituation des Helden aufmerksam, ohne durch die Form besonders akzentuiert zu sein. Nachdem des Feldherrn Verratspläne durch die Gefangennahme Sesinas ans Licht gekommen sind, entsteht eine höchst prekäre Lage, die schließlich zu Mord und Totschlag führt. »Wie?«, fragt Wallenstein, »Sollt' ich's nun im Ernst erfüllen müssen, | Weil ich zu frey gescherzt mit dem Gedanken? | Verflucht, wer mit dem Teufel spielt!« – Darauf Illo: »Wenn's nur dein Spiel gewesen, glaube mir, | Du wirst's in schwerem Ernste büßen müssen.« (*Wallensteins Tod*, V. 112-116) Der Teufel als Spielkamerad Wallensteins? Da dessen Spiel auf einen Zweck berechnet war (einen Zweck, der mit der gedachten Königswürde wesentlich zu tun hatte), ist es falsch und damit Teil des ernsten Lebens, an dessen Ende das absehbar Entsetzliche steht.

Der Kunstspielcharakter der *Wallenstein*-Tragödie wird nicht nur durch geglückte Verse,[27] durch dramaturgische Kunstgriffe und fesselnde Situationen betont, sondern auch dadurch, dass der Dichter in die geschichtlichen Ereignisse, die den Hintergrund des Dramas bilden, energisch eingriff, indem er die Freiheit seiner Einbildungskraft zu vielen Erfindungen nutzte, vor allem die so wichtige Figur des schwärmerischen Idealisten Max Piccolomini (des »nächsten nach dem Hauptcharakter«[28]) zu kreieren, mit dem der schöne Schein einer unwirklichen Welt nicht nur zerstört, sondern auch entlarvt wird. Dass alle seine Pappenheimer ihm freiwillig in den Tod folgen, ist nur erträglich, weil das Schreckliche (das Hegel so furchtbar, weil dominant erschien[29]) in der heiteren Kunst aufgehoben ist – nicht im dreifachen Sinne des Philosophen (des Tilgens, des

[27] Zwar kommen in den Wallensten-Stücken viele Verse vor, die auf verschiedene Weise aus dem Kontext der Blankverse herausfallen, aber in fast allen Fällen sind die Abweichungen von der ›Norm‹ als durchaus sinnvoll zu rechtfertigen. Dass in einigen zeitgenössischen Rezensionen die metrischen ›Unkorrektheiten‹ des Dichters streng getadelt wurden, sei wenigstens erwähnt.

[28] NA 29, S. 15 (Brief Schillers an Goethe vom 28. November 1796).

[29] Vgl. Hegels vermutlich schon im Spätsommer 1800 geschriebene, aber erst nach seinem Tod veröffentlichte »Wallenstein«-Besprechung (NA 8 N III, S. 277 f.). Die Besprechung schließt: »[…] es steht nur Tod gegen Leben auf, u. unglaublich! abscheulich! der Tod siegt über das Leben! Diß ist nicht tragisch, sondern entsezlich! […] Daraus kan man n[ich]t mit erleichterter Brust springen!«

Bewahrens, des Erhebens); denn es verliert, da es auf der höheren Ebene der Kunst gebraucht wird, auf der Ebene der realpolitischen Wirklichkeit seine Funktion; und ›bewahrt‹ wird nur das ›Thema‹, der ›Stoff‹, der ›Inhalt‹. Eine weitere Erfindung des spielenden Dichters ist von großer Bedeutung für die Tragödie (die Tragödie des Zufalls, des nicht verstandenen, weil nicht verstehbaren Schicksals, des trügerischen Glücks etc.): dass Wallenstein nicht – wie es die Geschichte kennt – durch Deveroux, sondern durch Buttler den Tod erleidet. Der nach der historischen Überlieferung aus einem vornehmen irischen Adelsgeschlecht stammende Chef eines Dragonerregiments wird bei Schiller zu einem erbärmlichen Opportunisten aus kleinen Verhältnissen, der Wallenstein ermordet, weil dieser ihm nicht, wie versprochen, zum Grafentitel verholfen hat. Damit werden die geschichtlichen Fakten nicht verfälscht, auf die es in der Kunst auch nicht ankommt,[30] sondern die Geschichte wird so erweitert, dass in ihr alles möglich wird, was sich über das Tun und Lassen von Menschen ausdenken und in freiem Spiel zur Erscheinung bringen lässt. Damit will Schiller, der Dichter, der »Wahrheit« näher kommen, an deren Stelle er vordem (so im *Don Karlos*) »schöne Idealität« gesetzt hatte.[31] Zu dieser Wahrheit gehört wie selbstverständlich, dass in den Strudel der verderbenden Ereignisse auch Schuldlose, unter denen Thekla zweifellos den Mittelpunkt bildet, gerissen werden. Sie weiß: »Das Spiel des Lebens sieht sich heiter an, | Wenn man den sichern Schatz im Herzen trägt« (*Die Piccolomini*, V. 1566-1567); und sie erfährt, dass der gewaltsame Tod des Geliebten notwendig war. »Das ist das Loos des Schönen auf der Erde!« (*Wallensteins Tod*, V. 3180).

Zum Künstler gehört ganz wesentlich die nie völlig gelingende Bemühung, Wahrheit zu erfinden im (und als) Spiel jenseits einer erfahrbaren Wirklichkeit. Unter dieser Prämisse sind auch die folgenden Dramen Schillers durchschaubar. Lange brütete der Dichter über dem ersten *Maria Stuart*-Akt, weil er, wie er an Goethe schrieb, »den poetischen Kampf mit dem historischen Stoff darinn bestehen mußte und Mühe brauchte, der Phantasie eine Freiheit über die Geschichte zu verschaffen« (NA 30, S. 73[32]). Abgesehen von der sprachlichen Form, die nicht weniger als die

[30] Geschichtsdramen, die *vorrangig* den Zweck der Belehrung haben, sollten als ›Dokumentationsliteratur‹ nicht einen Platz im Kanon der schönen Literatur haben, anders als historische Dramen, die Ereignisse der Geschichte als Stoff behandeln, um mit ihnen zu spielen. Zwischen Geschichtsdrama und historischem Drama sollte in der Literaturwissenschaft ebenso deutlich unterschieden werden wie zwischen Geschichtsroman und historischem Roman.

[31] Vgl. NA 28, S. 204 (Brief Schillers an Wilhelm von Humboldt vom 21. März 1796).

[32] Brief an Goethe vom 19. Juli 1799.

Komposition des Geschehens der Phantasie jenseits des historisch Überlieferten bedurfte, ist in diesem Fall wieder von nicht geringer Bedeutung, dass Schiller in der Wahl der handelnden Figuren und in der Darstellung der Ereignisse souverän, also so frei verfuhr, wie es ihm die Einbildungskraft als zweckmäßig erscheinen ließ. Die Schlüsselszene des Dramas, die Begegnung der beiden Königinnen im Park von Fotheringhay, hat er ausgedacht und in der Gestalt des Mortimer einen Agenten des Katholizismus und – damit zusammenhängend – einen Repräsentanten einer betrüglichen Scheinwelt in Szene gesetzt, von der die Maria-Stuart-Forschung nichts weiß.[33] Der Dichter spielt seine Überlegenheit gegenüber dem Historiker eben dadurch aus, dass er, um mit Aristoteles zu sprechen, nicht »berichtet, was wirklich geschehen ist«, sondern darstellt, »was geschehen könnte. Deshalb ist auch die Dichtkunst etwas Philosophischeres und Gewichtigeres [oder: Kostbareres, Gehaltvolleres; »σπουδαιότερον«] als die Geschichtsschreibung. Denn die Dichtkunst behandelt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung das Einzelne.«[34] Es ist freilich nicht zu übersehen, dass *Maria Stuart* in weit geringerem Maße Kunstspiel ist als *Wallenstein* und auch als die beiden folgenden Dramen. Damit erklärt sich, warum es auf den Bühnen gefällt und in Schulen bevorzugt behandelt wird: Es lädt zum Nachdenken über den Gehalt des Inhalts ein.

Gerade in der Befreiung von historischer Überlieferung liegt das Besondere (um nicht zu sagen: das Kostbare) der Schillerschen Dichtung. Das ist in der *Jungfrau von Orleans*, einem Werk, dem Goethe die allergrößte Anerkennung erwies,[35] ebenfalls offensichtlich. Unter den vielen Fehleinschätzungen, denen gerade dieses Trauerspiel in der Literaturwissenschaft und auf dem Theater seit jeher ausgesetzt war, ist das geläufige Urteil über Karl VII. als einen kindlichen, wenn nicht gar kindischen kriegsmüden Feigling besonders auffallend, weil nicht ernst genommen wird, was der König mit schönen Versen ausdrückt, nämlich die Sehnsucht nach einem glücklichen, einem arkadischen Zeitalter:

> Das ist ein Scherz, ein heitres Spiel, ein Fest,
> Das er [René d'Anjou] sich selbst und seinem Herzen giebt,
> Sich eine schuldlos reine Welt zu gründen,
> In dieser rauh barbar'schen Wirklichkeit.

33 Vermutlich wurde Schiller zu seiner Mortimer-Figur angeregt durch den aus dem Englischen von Benedikte Naubert übersetzten Roman »Die Ruinen, eine Geschichte aus den vorigen Zeiten« (Leipzig 1786); vgl. NA 9 N I, S. 400.

34 Aus dem 9. Kapitel der Poetik des Aristoteles, in: Ästhetik der Antike, hrsg. von Joachim Krueger, Berlin und Weimar 1964, S. 276 f.

35 Vgl. Goethes Brief an Schiller vom 20. April 1801 (NA 39 I, S. 57).

Doch was er großes, königliches will –
Er will die alten Zeiten wieder bringen,
Wo zarte Minne herrschte, wo die Liebe
Der Ritter große Heldenherzen hob,
Und edle Frauen zu Gerichte saßen,
Mit zartem Sinne alles Feine schlichtend. (V. 515-524[36])

Im heiteren Spiel der die Geschichte transzendierenden Kunst wird die königliche Utopie förmlich zerrieben, so dass von ihr nichts bleibt als ihr Ausdruck – als Poesie. Mit den Schlussversen Johannas (V. 3539-3547) wird die Utopie in die nahe Zukunft gerückt, ganz konkret – als Erfüllung der Sehnsucht nach Elysium: »Seht ihr den Regenbogen in der Luft? | Der Himmel öffnet seine goldnen Thore, | Im Chor der Engel steht sie glänzend da, | Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust | Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen. | […]«.

Wieder hat Schiller, diesmal geschwinder als bei der Arbeit an *Maria Stuart*, der Geschichte aufgesetzt, was sie nicht kennt: den Tod Johannas in der Schlacht, den geheimnisvollen Schwarzen Ritter, die Figur Lionels, die zur Lösung der Heldin aus göttlichen Verfügungen führt mit dem Ergebnis, dass sie Mensch wird und schuldig, also strafbar; denn: »Ein blindes Werkzeug fodert Gott« (V. 2581). Johanna ist in Schillers Spiel die ganz und gar Fremde auch nach ihrem Fall in die Menschlichkeit, da ihre Erfahrungen, die sie weiter mit Gott (oder, wie Schiller einmal, wohl nicht zufällig, sagt: den Göttern[37]) macht, in einer entgötterten Welt schwer vermittelbar sind. Die Tragödie lehrt nichts. Doch es bleibt die schöne Kunst, in der das Besondere zum Allgemeinen führt, es bleibt ein Werk, das rührt und nicht zuletzt in der Verwendung der geschickt variierten Verssprache seinesgleichen sucht und wenig später in der *Braut von Messina* auch findet. Bevor mit Bemerkungen zu diesem Stück der Lauf durch Spiele Schillers abgebrochen wird,[38] sei ein ganz kurzer Blick auf einige seiner seit 1795 entstandenen Gedichte geworfen.

Mit dem Abschluss seiner ästhetischen Abhandlungen fiel, wie erwähnt, Schillers erneute Hinwendung zur Lyrik zusammen. Zu den ersten der 1795 entstandenen Gedichten gehört *Der Tanz*, eine Hymne in 16 Dis-

[36] Zitate aus der »Jungfrau von Orleans« nach dem Erstdruck in NA 9 N II; hier: S. 27.

[37] Vgl. Schillers Brief an Goethe vom 3. April 1801 (NA 31, S. 27).

[38] Schillers letztes vollendetes Drama, »Wilhelm Tell«, lässt sich als ›Kunstspiel‹ nicht so einfach verstehen wie die vorangegangenen Dramen. Das mag auch ein Grund dafür sein, dass der Dichter nicht ausschloss, mit »Wilhelm Tell« einen »Rückschritt« in seinem »poetischen Streben« gemacht zu haben. Vgl. seinen Brief an Wilhelm von Humboldt vom 2. April 1805 (NA 32, S. 206).

tichen, in dem Metrum also, das Schiller wie kaum ein anderer meisterhaft beherrschte. Das Gedicht handelt von schönen Erscheinungen in »Elysiums Hain« (V. 4[39]), wo »der Verwandlungen Spiel« (V. 18) bestimmt wird durch »des Wohllauts mächtige Gottheit« (V. 23) – eine Vorstellung von etwas idealisch Jenseitigem, das in der Wirklichkeit keine Entsprechung hat, weil menschliche Handlungen immer kollidieren mit der Einsicht in das Schöne, das als ewig gedacht wird. Der letzte Vers drückt das in einer rhetorischen Frage aus: »Handelnd fliehst du das Maaß, das du im Spiele doch ehrst?«

Das Kunstspiele-Thema beschäftigte Schiller in vielen seiner Gedichte, auch in solchen, die so poetisch sind wie *Das Glück* (in 33 Distichen) aus dem Jahr 1798 (Thomas Manns schwärmerisch gepriesenes Lieblingsgedicht[40]) und *Nänie* (in 7 Distichen) aus dem Jahr 1799. Dort wird der Preis des von den Göttern verliehenen Schönen gesungen, mit dem Versprechen an die nicht derart Begabten, im Anschauen des Schönen auch teilzuhaben am Göttergeschenk; hier (in der Totenklage) wird die Sterblichkeit alles Schönen beklagt, mit dem Trost, dass die Kunst den Weg des Dahingehenden in die Ewigkeit begleite: »Auch ein Klaglied zu seyn im Mund der Geliebten ist herrlich, | Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.« (V. 13 f.) Auch *Kassandra* (1802) handelt in schönen Versen vom Übergang eines fröhlichen Spiels, das »Trojas Hallen« (V. 1) erfüllt, ins Nichts des Todes, der den Helden Achill hinwegnimmt. »Eris schüttelt ihre Schlangen, | Alle Götter flieh'n davon, | Und des Donners Wolken hangen | Schwer herab auf Ilion.« (V. 125-128) Das Geschehene tritt hinter die Schilderung zurück.

Die Superiorität der aus der Freiheit der Fantasie gewordenen Kunst gegenüber allem ›Gemeinen‹ durchzieht, wie noch einmal mit Nachdruck behauptet werden soll, Schillers Denken und Dichten seit seinem Kant-Studium, besonders intensiv seit dem Beginn seiner Freundschaft mit Goethe. Einen besonderen Ausdruck findet dieses Denken und Dichten in dem vorletzten seiner vollendeten Dramen, in der *Braut von Messina* und der in diese Dichtung einführenden Vorrede *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie*. »Jeder Mensch […] erwartet von den Künsten der Einbildungskraft eine gewisse Befreiung von den Schranken des Wirklichen«. Damit die Erwartung nicht in ein »leeres Spiel« münde, an dessen Ende der Mensch wieder zurückkehrt »in die wirkliche Welt […] mit ihrer ganzen drückenden Enge«, müsse der mit und in seiner Fantasie spielende Künstler darum besorgt sein, »den Menschen nicht bloß in einen augen-

[39] Zitate aus Schillers Gedichten nach NA 1 und NA 2 I.
[40] Vgl. Thomas Mann, Versuch über Schiller, Berlin und Frankfurt a.M. 1955, S. 83-85.

blicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu m a c h e n […].« (NA 10, S. 8) Bestimmungen aus zehn Jahre zurückliegenden theoretischen Schriften werden wieder aufgenommen, so die Festlegung, dass in der hohen Kunst »der Stoff […] nicht mehr sichtbar seyn« dürfe (NA 10, S. 12), oder die Forderung, dass »das Gemüth des Zuschauers auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten« solle: »es soll kein Raub der Eindrücke seyn, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet.« (NA 10, S. 14)

Nun glaubte Schiller, in der *Braut von Messina* seinem Ideal von dem heiteren Spiel der Kunst nahe zu kommen, nicht zuletzt durch den Glanz des poetischen Sprechens, das er vor allem dem geteilten Chor übertrug, und ganz sicher durch die Erfindung einer monströsen Fabel, von der er annahm, der kunstgebildete Zuschauer und Leser werde von ihr wenig Notiz nehmen, so dass sie wenigstens fast ›vertilgt‹ erscheine durch die Form, die sich als Poesie erweise. Unter diesen Aspekten ist die Tragödie von den feindlichen Brüdern allerdings nie beim großen Publikum angekommen. Es ist nicht schwer, die Gründe anzugegeben, die zum Scheitern dieses Kunstspiels des Spielkünstlers Schiller geführt haben; sie liegen in der turbulenten Handlung, auf die sich das Interesse der meisten Rezipienten wie selbstverständlich konzentriert. Und dann kann es nicht ausbleiben, dass die Handlung als monströs-reißerisch getadelt wird.

Nur Wenige haben das Stück nicht nur verstanden, sondern auch hochgeschätzt. Zu ihnen gehört Clemens Brentano, der 1814 nach dem Besuch einer *Braut von Messina*-Aufführung in Wien eine Besprechung veröffentlichte, die dem Geist des Stückes eindringlich nachspürt. Sie beginnt: »In keinem seiner Werke hat Schiller so nach Gestalt gerungen, als in der Braut von Messina; die Chöre stehen wie wiederhallende Säulen, die Mutter und die Kinder wie die Gruppe der Niobe zwischen ihnen, das Ganze ist beynah architektonisch und steinern; aber es sind tönende Steinbilder, Memnonssäulen der alten Welt, welche klingen, da ihnen die wunderbare Aurora der modernen romantischen Kunst ihre Strahlen an die Stirne legt, und sie zauberisch belebt.« Und später:

> Eine wirklich vollkommne Darstellung dieses Werks liegt nicht in dem Zustand unsrer deutschen Schaubühne, wie sie jetzt ist. Alle Schauspieler müssen in diesem, dem schönstgedachten Werke des edlen, guten, geliebten Dichters, ganz reinen Herzens, nur von schöner Kunstwürde bewegter Seele, ohne irgend einen Beygeschmack irgend einer Manier, ganz voll reinem ungebrauchtem neuem Kunstadel, voll sittlichem Gefühl des Schicklichen, voll Rythmus [!], voll höherem Takt, ja voll einer

> höheren göttlichen Unschuld seyn, frey und schuldlos wie die Töne und doch gefesselt und durch Liebe verschlungen, wie die Harmonie, (nur in Beatricen ist Melodie) denn hier ist kein Gesetz, als ein architektonisches, keine Freyheit als hohe ernste Sitte, kein Zusammenspiel als der Styl, und doch nur der Styl dieses ganz einsamen Kunstwerks allein.[41]

Indem Brentano *Die Braut von Messina* als poetisches Spiel würdigte, öffnete er, alle »Schulweisheit« übersteigend,[42] ein Interpretationsfeld, das von der Schillerforschung selten betreten und noch seltener bestellt worden ist, ungeachtet der Tatsache, dass sich der Spieler Schiller auf dem weiten Feld einer den Schein der Wahrheit verbreitenden Kunst ein Jahrzehnt lang am liebsten aufgehalten hat, einer Kunst, die denen, die sich ihr anvertrauen, Möglichkeiten des befreienden Spielens anbieten – une promesse de bonheur.

[41] Dramaturgischer Beobachter (Wien) 1814, Nr. 11 vom 26. Januar, S. 41-42.

[42] Vgl. Hamlets Einsicht: »Es gibt mehr Ding' im Himmel und auf Erden, | Als Eure Schulweisheit sich träumt, Horatio.« (»Hamlet« I 5; Übersetzung von August Wilhelm Schlegel.)

SABINE FISCHER

AUF AUGENHÖHE?

Friedrich und Charlotte Schiller im Porträt

Zwischen den vielen Neuerscheinungen zu Friedrich Schillers 250. Geburtstag findet sich auch eine Publikation, die ausschließlich der Ehefrau des Dichters gewidmet ist: *Charlotte Schiller. Leben und Schreiben im klassischen Weimar.*[1] Vorgestellt wird hier eine »facettenreiche Autorin«,[2] die nicht auf die Funktion der »Dichtergattin« zu reduzieren sei, sondern auch als »Berichterstatterin«, als »Übersetzerin« und nicht zuletzt als »Verfasserin« gewürdigt werden müsse. Während der Lektüre von Gaby Pailers fundierter Studie wächst denn auch die Achtung vor dem weiten intellektuellen Horizont Charlotte von Lengefelds, Schillers »andere[r] Hälfte«.[3] Zwar bleibt die Frage nach dem literarischen Stellenwert des schriftlichen Nachlasses, der vielleicht doch weniger eigenständiges Werk als zeittypische Ausdrucksform des gebildeten weiblichen Adels um 1800 ist. Deutlich aber wird, dass das unmittelbare Umfeld Charlottes Schreibversuche begrüßte, sie selbst ihre »Rolle an der Seite des Dichters jedoch in der Anregung und Unterstützung seiner Produktion« gesehen hat.[4] Auch für Schiller ist Charlotte keine wirklich ernst zu nehmende Autorin gewesen, obgleich er in späteren Jahren Texte von ihr lektorierte und mehrmals eine Veröffentlichung ermöglichte.[5] Insofern überrascht es, dass er von der Ludwigsburger Malerin Ludovike Simanowiz zwei äußerst repräsentative Pendantbildnisse malen ließ, als eine Art eheliches Dipty-

[1] Gaby Pailer, Charlotte Schiller. Leben und Schreiben im klassischen Weimar, Darmstadt 2009.

[2] Diese und die folgende Zitatstelle Pailer (s. Anm. 1), S. 10.

[3] Pailer (s. Anm. 1), S. 7.

[4] Das Zitat Pailer (s. Anm. 1), S. 115, s. dort auch S. 9, 96 und 105 f. Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist eine Äußerung Luise von Lengefelds, die sich für Neuerscheinungen Schillers bei ihrer Tochter bedankt und dazu anmerkt: »Frau Maus [Charlottes Spitzname im privaten Kreis] muß nur auch noch etwas schreiben, damit ich meine Bibliothek mit den Schriften meiner Familie zieren kann.« (Brief an Charlotte vom September 1795, in: Charlotte von Schiller und ihre Freunde, Bd. 2, hrsg. v. Ludwig Urlichs, Stuttgart 1862, S. 12.

[5] S. Pailer (s. Anm. 1), S. 105 f. sowie 118.

DOI https://doi.org/10.46500/83531322-007 | CC BY-NC-ND 4.0

chon, das ihn und seine Frau nicht nur eng aufeinander bezogen, sondern auch durchaus gleichberechtigt nebeneinander zeigt.[6] Friedrich Schiller, der ein ebenso zielbewusster wie eigenwilliger Inszenator seiner selbst gewesen ist,[7] wird auch das Gemälde seiner Frau kaum ohne weit reichende Intentionen in Auftrag gegeben haben. Tatsächlich erlauben die Pendantbildnisse von Charlotte und Friedrich Schiller erstaunliche Rückschlüsse auf das Beziehungsgeflecht zwischen den Eheleuten – insbesondere, wenn man das kleine Bruststück mit einbezieht, das Schiller von seiner Frau bei Ludovike Simanowiz gleich noch dazu bestellte.

Im Unterschied zum Schiller-Porträt der Malerin[8] wurden die beiden Charlottenporträts von der Forschung bisher kaum zur Kenntnis genommen; selbst das Kniestück hat erst in den letzten Jahren eine gewisse Aufmerksamkeit erfahren.[9] Heute gilt es aufgrund seiner Funktion als Pendant zu Simanowiz' Schiller-Porträt als Darstellung der ersten Leserin und Vermittlerin seines Werkes.[10] Dabei hatte Charlotte Schiller im Schatten ihres zur Identifikationsfigur der nationalen Einigungsbewe-

[6] Als Pendantbildnisse werden Porträts eines Paares bezeichnet, die die Dargestellten auf zwei getrennten Tafeln zeigen im Unterschied zum Doppelbildnis, das die Porträts zweier Personen auf einem einzigen Gemälde vereint. Auch wenn dieser Typus in der Literatur mitunter im Singular erscheint, wird im Folgenden der Plural verwendet.

[7] S. Sabine Fischer, Friedrich Schiller als Auftraggeber seiner Porträts, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 54, 2010, S. 128-163.

[8] S. Fischer (s. Anm. 7), S. 143-148 sowie ebd. zu älterer Literatur S. 129.

[9] Das Bruststück wurde von der Autorin vorgestellt in den Rudolstädter Schiller-Schriften Nr. 3 unter dem Titel »Das liebliche Bild Charlottens von Lengefeld. Ludovike Simanowiz malt Schillers Frau, hrsg. v. der Stadt Rudolstadt, Rudolstadt 2012. Diese Arbeit ist Teil des vorliegenden Beitrags. Ältere Publikationen beschränkten sich auf eine reine Nennung des Porträts: Gertrud Fiege, Bildnisse im Schiller-Nationalmuseum und Deutschen Literaturarchiv Marbach, Bd. 2, Marbach a.N. 1978, S. 40 sowie Beatrice Scherzer, Werkverzeichnis Ludovike Simanowiz 1759-1827, Computerausdruck Deutsches Literaturarchiv Marbach 2004, Nr. 38.

Das Kniestück wurde bisher berücksichtigt von: Gertrud Fiege, Ludovike Simanowiz. Eine schwäbische Malerin zwischen Revolution und Restauration, Marbach a.N. 1991 (Marbacher Magazin Nr. 57), S. 42-44; von Beate Frosch, Ludovike Simanowiz: Charlotte Schiller, in: Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770-1830, hrsg. v. Christian von Holst, Stuttgart 1993 (Katalogbd. des zweiteiligen Katalogs der Staatsgalerie Stuttgart), S. 198; von Beatrice Scherzer, in: Der freie Blick. Anna Dorothea Therbusch und Ludovike Simanowiz. Zwei Porträtmalerinnen des 18. Jahrhunderts, bearb. v. Katharina Küster u. Beatrice Scherzer, Heidelberg 2002 (Katalog des Städtischen Museums Ludwigsburg), S. 73; von Pailer (s. Anm. 1), S. 7 u. 10; von Michael Davidis, Die Schillers – eine Familiengalerie, in: Schillers Familie, hrsg. v. Weimarer Schillerverein u. der Deutschen Schillergesellschaft, Marbach a.N. 2009, S. 10.

[10] So bei Davidis (s. Anm. 9), S. 10; bei Pailer (s. Anm. 1), S. 10, werden Selbstbewusstsein, »Rezeptivität und Kongenialität« betont; vgl. dazu ansatzweise Bosch und Scherzer 2002 (s. Anm. 9).



Charlotte Schiller, Ölgemälde von Ludovike Simanowiz, 1794, 86,5 × 69 cm (Keilrahmen, beschnitten: in der Abb. vergrößert auf die ursprünglichen Maßverhältnisse), Deutsches Literaturarchiv Marbach

gung stilisierten Mannes während des 19. Jahrhunderts wachsende Berühmtheit erlangt. Reproduziert wurde ihr Bildnis jedoch nicht in der repräsentativen Form des Kniestücks, wie das naheliegenderweise zu erwarten wäre. Für die variantenreichen, druckgrafischen Vervielfältigungen[11] wurde stattdessen auf ihr Bruststück zurückgegriffen, das Schillers Urenkel Alexander von Gleichen-Rußwurm als »das liebliche Bild Charlottens von Lengefeld« folgendermaßen beschrieben hat:[12]

> Die zarte Erscheinung mit dem braunen Lockenhaar scheint uns lebendig. Geistige Anmuth blitzt aus den Augen und Herzensgüte wirft einen Hauch ewiger Jugend auf die Züge. Zierlich unter der Brust gekreuzt trägt sie ein blaugraues mit feiner Borte versehenes Leibchen, unter dem reich gefälteltes weißes Gewand sichtbar wird und sich zart um den

[11] S. dazu die zahlreichen Beispiele in der Graphischen Sammlung des Deutschen Literaturarchivs Marbach [im Folgenden zitiert: DLA].

[12] Die vorhergehende Zitatstelle sowie das Folgende: Alexander von Gleichen-Rußwurm, Das Schillermuseum zu Schloß Greifenstein, in: National-Zeitung Nr. 450 vom 23.7.1899.



Friedrich Schiller, Ölgemälde von Ludovike Simanowiz,
1793-1794, 104 × 88 cm (Keilrahmen),
Deutsches Literaturarchiv Marbach

> Hals schließt. Die Tracht vom Ende des vorigen Jahrhunderts […] war für vornehme, schlanke Gestalten außerordentlich kleidsam und verkörperte gewissermaßen die zarte Empfindsamkeit und ideale Auffassung der Zeit.

Charlotte Schiller galt als zwar wenig geistreiche, dafür aber tugendhafte Ehe- und sorgende Hausfrau, als Vorbild ebenso sanftmütiger wie anmutiger Weiblichkeit. Dazu schien das kleine Bildnis mit der zurückhaltenden jungen Frau gut zu passen – nicht zuletzt deshalb, weil es sich auf die Wiedergabe des Gesichts konzentrierte und sie dadurch in sozusagen greifbare Nähe rückte. In vergleichbarer Weise hatte für Friedrich Schiller in der Bildpublizistik des 19. Jahrhunderts neben Johann Heinrich Danneckers Kolossalbüste eine Ausschnittkopie nach Simanowiz' Schiller-Porträt die größte Verbreitung gefunden: Ihr Kniestück, das den Dichter vor einer Büste Homers sitzend zeigt, wurde auf den leicht geneigten Kopf reduziert, wodurch der Weimarer Klassiker, aus seinem ursprünglichen Kontext herausgelöst, weniger unnahbar und der Ausdrucksgehalt seines Porträts zugänglicher erschien. Die gelassene, durch das Homer-Zitat



Charlotte Schiller, Ölgemälde von Ludovike Simanowiz, 1794, 36 × 30 cm (Keilrahmen), Deutsches Literaturarchiv Marbach

in einen vielschichtigen Zusammenhang gestellte Nachdenklichkeit des Dichters wurde in der Ausschnittkopie zur Andeutung einer Melancholie, die als Hinweis auf dessen frühen Tod verstanden und damit »zum idealen Gegenstand einer Schillerverehrung in privatem Rahmen«[13] werden konnte.[14]

Aufschlussreich ist diese Rezeptionsgeschichte, weil Simanowiz Charlotte und Friedrich Schiller als großformatige Gegenstücke festgehalten hat, so dass hier eigentlich äußerst repräsentative Vorlagen für die Verbildlichung der Eheleute – je einzeln und als Paar – zur Verfügung gestanden hätten. Aufschlussreich auch deshalb, weil es sich bei den Bildnis-

[13] Davidis (s. Anm. 9), S. 11.

[14] S. auch dazu den entsprechenden Grafik-Bestand im DLA; vgl. Klaus Fahrner, Der Bilddiskurs zu Friedrich Schiller, Stuttgart 2000, S. 71 f., der im melancholischen Ausdruck vor allem Anzeichen einer »inneren Resignation« und diese wiederum im Zusammenhang mit der »kollektiven Leidens-Mentalität der Deutschen« hinsichtlich der nationalen Einigung sieht.

sen des Schillerschen Ehepaars um mehr als nur um die Gemälde eines Dichters und seiner belesenen Frau handelt. Die einzelnen Bildaussagen lassen in ihrer Summe nämlich vermuten, dass nicht nur eine zu ihrer Zeit ungewöhnliche Rollenverteilung thematisiert, sondern darüber hinaus auch die Vorstellung von Liebe veranschaulicht wird, die der Schillerschen Ehe zugrunde lag. Dies aufzuzeigen ist das Anliegen der folgenden Überlegungen, wobei es auch um die Frage gehen soll, weshalb von Ludovike Simanowiz gleich zwei Charlottenporträts gemalt worden sind, wo doch schon die Pendantbildnisse den notorisch klammen Dichter eine erkleckliche Summe gekostet haben müssen.[15]

Zur Entstehungsgeschichte der beiden Simanowizschen Charlottenporträts ist die Quellenlage durchweg mager. Man würde annehmen, dass zumindest in den zahlreichen Briefen der Dargestellten Hinweise auf diese ausgesprochen aufwändige Porträtunternehmung zu finden sein müssten, da sich das Ehepaar Schiller in dieser Zeit auf Reisen beziehungsweise von September 1793 bis Mai 1794 in Ludwigsburg und Stuttgart aufgehalten hat. Doch nur für Charlottes großes Porträt sind das Datum der Auftragserteilung durch Schiller und die Bezahlung dokumentiert.[16] Auch wenn es weder Signatur noch Datierung trägt, steht für dieses Werk fest, dass es 1794 von Ludovike Simanowiz für Friedrich Schiller gemalt worden ist. Für das kleinere, ebenfalls unbezeichnete Bildnis galten bisher Provenienz, familiäre Überlieferung und vor allem die stilistischen Parallelen sowie eine vergleichbare Porträtauffassung als Garanten für Zuschreibung und Datierung. Inzwischen konnte noch ein die Provenienz ergänzender Hinweis dafür gefunden werden, dass Schiller auch hier der Auftraggeber gewesen sein muss. Als vorbereitende Studie für die ›große‹ kann die ›kleine Charlotte‹ allerdings nicht entstanden sein: zu deutlich sind die Unterschiede im Detail, in der Gewandung sowie in der aufrechten beziehungsweise leicht vorgebeugten Körperhaltung. Weshalb aber sonst sollte dieses kleine Porträt zusätzlich zum großen in Auftrag gegeben worden sein?

Im August des Jahres 1793 hatte sich Schiller von Jena aus auf Reisen begeben, um seine Gattin auch Eltern, Geschwistern und Freunden vorzu-

[15] Vgl. Fiege 1991 (s. Anm. 9), S. 44.

[16] S. Schillers Briefe an Ludovike Simanowiz vom 6.4.1794 beziehungsweise von nach dem 22.6.1794, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen, hrsg. v. Norbert Oellers u.a., Weimar 1943 ff. [im Folgenden zitiert: NA], Bd. 26, S. 352 und NA, Bd. 27, S. 17, vgl. dazu Fiege 1991 (s. Anm. 9), S. 43 f. Ende Juni 1794 haben sich noch beide Porträts der Eheleute in Ludwigsburg befunden, s. den Brief Friedrich Wilhelm von Hovens an Schiller vom 28.6.1794, in: NA, Bd. 35, S. 25. Wann genau die Gemälde nach Jena transportiert wurden, ist nicht bekannt (vgl. Anm. 21).

stellen. Nach Herbst- und Wintermonaten in Ludwigsburg lebte das Paar bereits in Stuttgart, als Schiller sich am 6. April 1794 an die Ludwigsburger Malerin Ludovike Simanowiz (1759-1827) wandte mit der Bitte, ihm seine »Frau zu mahlen und zwar von eben der Größe, wie mein Portrait ist«[17]. Wenig später, am 6. Mai, begann die Rückreise nach Jena. Der Entstehungszeitraum für das große Charlottenporträt ist somit recht genau umrissen. Allerdings war weder Ende Oktober 1793, als erstmals davon gesprochen wurde, »den lieben Frizen zu mahlen«[18], noch bei späteren diesbezüglichen Erwähnungen vor dem 6. April 1794 je von einem Porträt Charlotte Schillers die Rede.

Immerhin gibt es aber nicht nur für das Knie-, sondern auch für das Bruststück einige termini post beziehungsweise ante quem: Am 8. September 1793 traf Charlotte Schiller mit ihrem Mann in Ludwigsburg ein, am 14. September brachte sie ihren Sohn Karl zur Welt. Da fürs erste keine Zeit für Modellsitzungen gewesen sein dürfte und die Malerin zunächst Ende Oktober / Anfang November 1793 am Porträt von Schillers Vater, danach bis ins neue Jahr am Porträt des Sohnes saß, könnte das kleine Porträt seiner Frau frühestens in den ersten Monaten des Jahres 1794 entstanden sein.[19] Wäre das jedoch der Fall gewesen, hätte sich Schiller in seiner brieflichen Bestellung des Kniestücks Anfang April sicherlich in irgendeiner Form darauf bezogen. Am ehesten ist deshalb zu vermuten, dass die Malerin in der kurzen Zeit zwischen 6. April und 6. Mai 1794 die Arbeit an beiden Charlottenporträts parallel in Angriff genommen, ihre Ausgestaltung weitestgehend angelegt und zumindest Gesicht und Hände vollständig ausgeführt hat.[20] Selbst wenn das Bruststück erst nach dem 6. Mai begonnen worden sein sollte – Ende Juni / Anfang Juli muss es spätestens vollendet gewesen sein, da Schillers Mutter ihrer Schwiegertochter am 22. Juni 1794 berichtet, sie habe Ludovike Simanowiz »gleich wegen dem Gemälde geschrieben, daß es so bald wie möglich entweder uns, oder Herrn Rapp zur Bestellung übergeben wird« und Rapp wiederum Schiller am 13. Juli über die Beförderung eines »kleine[n] Küstchen[s]« unterrichtet, das er für ihn bekommen habe.[21]

[17] Brief vom 6.4.1794, in: NA, Bd. 26, S. 352.

[18] Dieser erste Hinweis auf das Vorhaben findet sich im Brief Johann Caspar Schillers an den Sohn vom 25.10.1793, in: NA, Bd. 34 I, S. 331.

[19] Scherzer 2002 und Fiege 1991 (beide Anm. 9) datieren noch auf 1793.

[20] Aufgrund ihrer lebendigen, wenig geschönten beziehungsweise idealisierten Präsenz ist kaum anzunehmen, dass eines der Porträts ohne unmittelbare Anschauung entstanden ist.

[21] Brief Elisabetha Schillers vom 22.6.1794, in: Schiller's Beziehungen zu Eltern, Geschwistern und der Familie von Wolzogen, hrsg. v. Alfred von Wolzogen, Stuttgart 1859,

Charlotte Schiller ist 28 Jahre alt, als sie von Ludovike Simanowiz porträtiert wird. Fast fünf Jahre zuvor, und mit 23 für damalige Verhältnisse nicht mehr allzu jung, hatte sich die Tochter des fürstlich-rudolstädtischen Oberforstmeisters Carl Christoph von Lengefeld im August 1789 mit dem ebenso berühmten wie berüchtigten Dichter der *Räuber* unter nicht ganz selbstloser Mithilfe ihrer ebenfalls heftig für Schiller entflammten Schwester Caroline verlobt. Weitgehend titel-, stellen- und mittellos wie dieser zu jener Zeit war, konnte Charlotte ihn allerdings erst heiraten, nachdem ihre Mutter, ihre Patin Charlotte von Stein sowie Goethe, der Weimarer und der Meiningische Herzog von finanzieller Absicherung bis zur Verleihung eines hofrätlichen Titels tatkräftige Unterstützung geleistet beziehungsweise zugesichert hatten. Mutig war dieser Schritt gleichwohl, denn mit ihrer Eheschließung im Februar 1790 verzichtete Charlotte von Lengefeld als Frau Schiller nicht nur auf ihren adeligen Namen und folglich den freien Zutritt bei offiziellen Anlässen am Hofe.[22] Sie entschied sich darüber hinaus für das trotz aller Vorkehrungen nur kärglich abgesicherte Dasein an der Seite eines wenig robusten Schriftstellers. Eines Schriftstellers zumal, der den Unterhalt für sich und seine künftige Familie nicht mehr, wie bis dahin üblich, in höfischen Diensten, sondern als freier Autor verdienen wollte und damit um 1800 zu den ersten gehörte, die dieses Wagnis eingingen. Charlottes Heirat ist, ebenso ungewöhnlich für die damalige Zeit,[23] eine Liebesheirat gewesen. Ausschließlich war sie das jedoch nicht. Abgesehen davon, dass sich mit Schiller zumindest die »Aussicht auf kulturelles Kapital, sprich: den erhofften künftigen Erfolg seiner Dichtkunst«[24] bot, erweist sich diese Ehe auch als das Ergebnis einer Lebensplanung, die auf die dauerhafte und produktive

S. 165 sowie Brief Gottlob Heinrich Rapps vom 13.7.1794, in: NA, Bd. 35, S. 29; bisher wird der Brief von Schillers Mutter ausschließlich auf die beiden Kniestücke bezogen und gilt sowohl als Anhaltspunkt für ihren Transport wie als Datierungshilfe für das Schreiben Schillers an Ludovike Simanowiz, das die Bezahlung der Porträts thematisiert (s. NA, Bd. 27, S. 17). Da Elisabetha Schiller nur von »dem Gemälde«, Schiller dagegen von »unsern Porträts« spricht, können hier nicht die Kniestücke gemeint sein, während durchaus denkbar ist, dass Schiller mit seinem stattlichen Honorar (s. Fiege 1991 (s. Anm. 9) S. 44) nicht nur zwei, sondern gleich alle drei Porträts bezahlt hat. Das Porträt des Vaters hatten die Schillers bereits am 6. Mai mitgenommen (s. Schillers Brief an Wilhelm Reinwald vom 30.5.1794, in: NA, Bd. 27, S. 7).

[22] Dies änderte sich erst wieder mit der Verleihung des Adelstitels an Schiller im Jahr 1802.

[23] S. Karin Hausen, »…eine Ulme für das schwankende Efeu«. Ehepaare im deutschen Bildungsbürgertum. Ideale und Wirklichkeiten im späten 18. und 19. Jahrhundert, in: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert, hrsg. v. Ute Frevert, Göttingen 1988, S. 92.

[24] Pailer (s. Anm. 1), S. 70.

Teilhabe an einer geistig-intellektuellen Welt gerichtet war. Für eine solche Teilhabe wiederum brachte Charlotte die besten Voraussetzungen mit.

Für das weibliche Geschlecht, sofern es adelig oder, seltener, großbürgerlicher Herkunft war, stand im aufgeklärten späteren 18. Jahrhundert im Grunde nur die Rolle der »gebildeten Frau«[25] zur Verfügung. Hierbei ging es jedoch nicht um eine aktive Beteiligung an »Wissen, Gelehrsamkeit, Fachkenntnisse[n], Räsonnieren oder gar Philosophieren«. Der allgemeine Bildungsplan sah vielmehr ein rein rezeptives Erlernen und zwar des Schreibens, Zeichnens und Tanzens sowie der Sprachen Englisch und Französisch vor. Außerdem mussten umfangreiche Kenntnisse in antiker und zeitgenössischer Literatur, in Philosophie, Geschichte und Geografie erworben werden. Eine solche anspruchsvolle »Hofmeistererziehung, die […] vor allem der Persönlichkeitsbildung dienen« sollte, wurde auch Charlotte von Lengefeld zuteil,[26] wobei für die Heranwachsende mit der Zeit an die Stelle des Lehrers ein ausgedehntes, zum Teil auch wissenschaftliche Werke einschließendes Selbststudium trat.

> Überschaut man allein die Namen der von Charlotte von Lengefeld […] exzerpierten Autoren, so fällt es vom Umfang und von der inhaltlichen Zusammensetzung her schon schwer, sich vorzustellen, daß eine Frau – ohne spezielles berufliches Interesse veranlaßt – von so unterschiedlichen Lektüreinhalten Kenntnis bekommen konnte.[27]

Eine nicht unwesentliche Rolle scheint dabei gespielt zu haben, dass auf diese Weise die engen Grenzen des ländlichen, gegenüber anderen Residenzen recht rückständigen, gesellschaftlich wie kulturell wenig glanzvollen, zudem gerade auch hinsichtlich möglicher Bewerber ausgesprochen langweiligen Rudolstadt[28] überwunden werden konnten.

Nach dem frühen Tod des Vaters (1775 waren die Töchter kaum neun beziehungsweise zwölf Jahre alt) und der daraus resultierenden zusehends prekären finanziellen Situation der Familie, kam Charlottes Selbststudium hinsichtlich ihrer nun vorgezeichneten Zukunft als Gesellschafterin bei

[25] Dies und das folgende Zitat: Barbara Becker-Cantarino, Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500-1800), Stuttgart 1987, S. 177.

[26] S. dazu Christa Rudnik, Literarische Exzerpte Charlotte von Schillers – ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte um 1800. Versuch einer summarischen Auswertung der Quellen aus dem Goethe- und Schiller-Archiv, in: Im Vorfeld der Literatur. Vom Wert archivalischer Überlieferung für das Verständnis von Literatur und ihrer Geschichte, hrsg. v. Karl-Heinz Hahn, Weimar 1991, S. 140-146, das Zitat S. 141. S. dazu auch Pailer (s. Anm. 1), S. 20 ff.

[27] Rudnik (s. Anm. 26), S. 141.

[28] S. dazu die bei Pailer (s. Anm. 1, S. 18) zitierten Passagen aus Briefen Charlotte Schillers.

Hofe bald eine wachsende Bedeutung zu.[29] Während Caroline schon 1784 in einer (unglücklichen, aber wenigstens Mutter und Schwester teilweise mitversorgenden) Ehe untergebracht worden war und ihre Mutter 1789 als Erzieherin der fürstlichen Töchter eine Verdienstmöglichkeit am Rudoldstädter Hof ergriff, gelang es Charlotte erstaunlicherweise, jenseits von höfischer Existenz und Versorgungsehe einen mit Herz und Verstand bejahten, ebenso trag- wie belastungsfähigen Lebensbund zu schließen.

Charlottes Schwester Caroline von Lengefeld (1763-1847), verheiratete (und geschiedene) von Beulwitz, verheiratete (und verwitwete) von Wolzogen, berühmt geworden durch ihren Roman *Agnes von Lilien*,[30] veröffentlichte 1830 mit *Schillers Leben*[31] eine Biografie ihres Schwagers, die über viele Jahrzehnte eine enorme Wirkung entfaltete. Das Porträt, das Caroline darin von ihrer zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen Schwester für die Nachwelt festgehalten hat, muss der eingangs zitierten Passage Alexander von Gleichen-Rußwurms unmittelbar als Vorlage gedient haben. Dort heißt es nämlich:

> Sie hatte eine sehr anmutige Gestalt und Gesichtsbildung. Der Ausdruck reinster Herzensgüte belebte ihre Züge, und ihr Auge blitzte nur Wahrheit und Unschuld. Sinnig und empfänglich für alles Gute und Schöne im Leben und in der Kunst, hatte ihr ganzes Wesen eine schöne Harmonie. Mäßig, aber treu und anhaltend in ihren Neigungen, schien sie geschaffen, das reinste Glück zu genießen.[32]

Eine »schöne Harmonie« kann man auch in der jungen, schlanken Frau der Simanowizschen Gemälde mit ihren ebenmäßigen Zügen im schmalen Oval des Gesichts und dem braunen, lang über die Schultern herab gelockten Haar erkennen. »Reinste Herzensgüte« und »Unschuld«, Empfänglichkeit »für alles Gute und Schöne«, Mäßigung und anhaltende Treue, »geschaffen, das reinstes Glück zu genießen« – diese hehren Eigenschaften scheinen die von Simanowiz dargestellte Frau allerdings nicht vorrangig zu charakterisieren. Würde man nach Carolines Beschreibung doch eigentlich das Porträt einer Person erwarten, deren Äußeres auf intellektuelle Schlichtheit, naive Arglosigkeit und sanftmütiges Beharrungsvermögen schließen ließe. Bezeichnenderweise sticht denn auch aus der schwesterlichen Würdigung ein Merkmal hervor, das nicht recht zur übri-

[29] Dies und das Folgende s. Pailer (s. Anm. 1), S. 22 ff.

[30] Pailer (s. Anm. 1), S. 92.

[31] Caroline von Wolzogen, Schillers Leben verfaßt aus Erinnerungen der Familie, seinen eigenen Briefen und den Nachrichten seines Freundes Körner, verwendet die Ausgabe: Stuttgart u. Berlin 1906.

[32] Caroline von Wolzogen (s. Anm. 31), S. 103.

gen Beschreibung passen will – das blitzende Auge. Genau dieses scheint auch Ludovike Simanowiz an ihrem Modell aufgefallen zu sein.

Auf beiden Charlottenporträts ist Schillers Frau im Dreiviertelprofil wiedergegeben, auf dem kleinen bis zum Ansatz des Oberkörpers, auf dem großen mit aufgestützten Armen an einem Tisch sitzend, in ihrer Rechten ein geöffnetes Buch. Eine auf das betrachtende Gegenüber bezogene Körperdrehung verleiht diesen zwei, wie es scheint durchaus in sich ruhenden Charlotten eine lebendige Präsenz, die allerdings dadurch, dass nur der Hauch eines Lächelns die Gesichtszüge belebt, in der Hinwendung zum Betrachter zugleich Zurückhaltung signalisiert. Distanzierend wirkt zudem, dass der Blick dieser Charlotten weder gütig-unschuldig, noch milde-lieblich, dafür aber klar und fest, aufmerksam prüfend, gelassen und selbstbewusst ist.

Friedrich Schiller hatte seinem engsten Freund und Weggefährten Christian Gottfried Körner (1756-1831) gleich nach der ersten längeren Begegnung im Dezember 1787 die Lengefeldschen Schwestern als »ohne schön zu seyn, anziehend«[33] beschrieben. Diese knappe Charakteristik passt sehr viel besser als Carolines ambivalente Beschreibung zu den von Simanowiz vermutlich recht wirklichkeitsgetreu festgehaltenen Zügen von Schillers Frau.[34] Die blaugrauen Augen sitzen weit auseinander im flächigen Gesicht, die Nase ist lang und kräftig und der Mund recht breit: eine Schönheit im landläufigen Sinn ist Charlotte von Lengefeld wohl tatsächlich nicht gewesen und auch nicht sprühend vor Temperament und Geist, wie das bei ihrer Schwester Caroline der Fall gewesen sein muss. Dafür verrät der ruhige, zugleich sehr direkte Blick eine beträchtliche Willensstärke. So verhalten sie wirkt: Diese lächelnde Charlotte scheint über einen wachen Verstand zu verfügen. Vor allem der ›großen Charlotte‹, die eben noch in einem Buch gelesen hat und nun, den Daumen einmerkend zwischen die Seiten gelegt, kurzfristig aufblickt, ist ein eigenständiges, kritisches Urteil über das, was sie gelesen hat, durchaus zuzutrauen. Betrachtet man die als Pendants entstandenen Bildnisse der Eheleute unmittelbar nebeneinander – hier der tief in seine Gedankenwelt versunkene Dichter, dort die ein wenig spröde, gleichwohl durch ihr Attribut als vielseitig gebildet charakterisierte Frau –, wird deutlich, was Schiller an Charlotte von Lengefeld (auch) angezogen haben muss.

Wie erwähnt ist die Quellenlage zu den Simanowizschen Charlottenporträts äußerst dürftig. Noch spärlicher allerdings ist, was sich bisher zu den Pendantbildnissen des Ehepaars Schiller nachweisen lässt. Die einzige

33 Schiller an Gottfried Christian Körner, Brief vom 8.12.1787, in: NA, Bd. 24, S. 181.

34 Vgl. Fiege 1991 (s. Anm. 9), S. 9.

zeitgenössische Äußerung, die tatsächlich beide Gemälde meint, stammt von Schillers Freund, dem Ludwigsburger Arzt Friedrich Wilhelm von Hoven, der einige Wochen nach der Abreise des Paares schrieb: »Vorgestern habe ich bei der Simanowiz Dein und Deiner liebenswürdigen Lotte Portrait gesehen. Ich hätte es nicht thun sollen; es war mir, wie ich davon weggieng, als würde ich aufs neue aus Euren Armen gerissen […].«[35] Ansonsten findet sich keine Silbe. Nicht einmal bei Charlottes Schwester, die in ihrer Schiller-Biografie für die Stuttgarter Zeit immerhin von der Entstehung der Danneckerschen Gewandbüste berichtet.[36] Selbst unter den »ähnlichsten Bildnisse[n] Schillers«, die Caroline abschließend aufführt, taucht nur die eingangs erwähnte Ausschnittkopie nach Simanowiz auf, die noch dazu für das Original gehalten wird; die Existenz der beiden Kniestücke scheint ebenso in Vergessenheit geraten zu sein wie der Name der angeblich »Stuttgartischen Künstlerin«.[37]

Dabei ist Schiller das Porträt seiner Frau offensichtlich so wichtig gewesen, dass er es ausdrücklich »von eben der Größe«[38] wie das seinige bestellte. Zudem scheint er, wie bei jedem der eigenen Bildnisse, auch diesen Auftrag mit maßgeblichen Vorgaben hinsichtlich Form und Inhalt verbunden zu haben. Denn die Pendantbildnisse des Ehepaars Schiller sind auch Programm: Nur für den flüchtigen Blick wird Charlotte Schiller konventionell und zeittypisch durch ein Buch charakterisiert. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass die belesene Gattin als Arbeitsgefährtin des gelehrten Dichters vermittelt werden soll, was nicht nur für die Zeit um 1800 äußerst ungewöhnlich ist. Darüber hinaus, und auch das gilt es aufzuzeigen, wird in der gewählten Form der Pendantbildnisse Schillers »höchstes Ideal« veranschaulicht beziehungsweise die Verwirklichung seiner Hoffnung behauptet, dass nämlich »die höchste Fülle des künstlerischen Genußes mit dem gegenwärtigsten Genuß des Herzens«[39], sinnliche Liebe also mit geistiger Kreativität, in Einklang zu bringen sind.

Die beiden Porträts der Eheleute Schiller entsprechen sich nicht nur hinsichtlich der Maße und der jeweiligen Wiedergabe als Dreiviertelfigur.[40] Sie sind auch sonst in mehrfacher Hinsicht aufeinander bezogen: so schließt sich der neutrale Hintergrund optisch über die Bildgrenzen hinweg zusammen und suggeriert einen gemeinsamen Raum für die ein-

[35] Brief an Schiller vom 28.6.1794, in: NA, Bd. 35, S. 25.

[36] Caroline von Wolzogen (s. Anm. 31), S. 204.

[37] Caroline von Wolzogen (s. Anm. 31), S. 271 f., die Zitatstellen S. 271.

[38] Wie Anm. 17.

[39] Beide Zitatstellen aus dem Brief Schillers an Charlotte von Lengefeld und Caroline von Beulwitz vom 14.2.1790, in: NA, Bd. 25, S. 419.

[40] S. u. zur späteren Verkleinerung des Charlottenporträts.

ander zugewandten Eheleute. Stuhl und Sessel, auf denen diese sitzen, könnten zur selben Garnitur gehören – haben sich vielleicht ebenso im Besitz der Malerin befunden, wie dies für den Tisch, an dem Charlotte liest, nachweislich der Fall gewesen ist.[41] Auch die Beschränkung auf jeweils nur ein charakterisierendes Attribut – die Homer-Büste bei Schiller, bei Charlotte das Buch – und der weitgehende Verzicht auf schmückendes Ornament kennzeichnen beide Porträts. Zudem sind Lichtführung und Farbgebung vergleichbar eingesetzt. Von oben links einfallendes Licht lenkt die Aufmerksamkeit auf Gesicht und Hände, deren warmer Hautton das helle Weiß von Chemise und Rüschenhemd im Zusammenklang mit der dunklen Kleidung der Eheleute noch vornehmer wirken lässt. Deutlichere Farbakzente finden sich nur im Lachsrosa von Miederschnürung und Taillenschärpe bei Charlotte. Überhaupt ist die Atmosphäre um Schillers Frau insgesamt freundlicher, da hier von der grün gemusterten Stoffbespannung des Sitzmöbels mehr gezeigt und in Verbindung mit dem rötlichen Braun von Tisch und Buch eine wohnliche Anmutung evoziert wird. Das monochrome Grau der Büste im Hintergrund von Schillers Porträt verstärkt dagegen die Aura von Unnahbarkeit, die dessen Gestalt umgibt.

Die offenkundige Zurückhaltung hinsichtlich Farbgebung, Accessoire, Detailbildung und Ausgestaltung der räumlichen Situation ist alles in allem untypisch für die repräsentativen ganz- oder nahezu ganzfigurigen Pendantbildnisse. Eben dadurch aber wird auf die eigentliche Intention der Gemälde verwiesen. Fraglos steht zunächst einmal bei beiden Porträts das in Folge der Aufklärung stetig gewachsene Interesse an der individuellen Persönlichkeit und damit die künstlerische Aufgabe im Zentrum, über eine einfühlsame Wiedergabe des Physiognomischen den Charakter und das Wesen der Dargestellten zu vermitteln – daher die Konzentration auf das vor neutralem Hintergrund hell beleuchtete Gesicht. Zugleich manifestiert sich im kurz zuvor noch allein Adel und Großbürgertum vorbehaltenen Typus des Kniestücks der beträchtliche Anspruch des Auftraggebers. An sich hätte man einen etwas bescheideneren Auftritt erwartet, insbesondere wenn man bedenkt, dass die unmittelbar zuvor als Geschenk für den Dichter entstandenen und ebenfalls von Ludovike Simanowiz gemalten Pendantbildnisse von Schillers Eltern, Bruststücke mit je 34 Zenti-

[41] Noch heute befindet sich der Tisch im Besitz der Erben von Simanowiz (s. Davidis (s. Anm. 9), S. 10). Fraglich ist, inwieweit sich daraus schließen lässt, dass das Charlottenporträt in der Ludwigsburger Wohnung der Malerin entstanden ist. Denn Friedrich Schiller scheint auf der Solitude in der Wohnung der Eltern porträtiert worden zu sein, vgl. Johann Caspar Schiller an seinen Sohn, Brief vom 25.10.1793, in: NA, Bd. 34I, S. 332 sowie Christiane Schiller an ihre Schwester Christophine Reinwald, Brief vom 12.12.1793 (s. Fiege 1991 (s. Anm. 9), S. 42).

meter Höhe auf 30 Zentimeter Breite, gerade einmal ein Drittel der Größe ausmachen, in der die Kniestücke von Sohn und Schwiegertochter ausgeführt wurden; selbst die halbfigurigen Pendantbildnisse, die Schillers Freund und Mäzen Körner von sich und seiner Frau hatte malen lassen, kommen nur auf zwei Drittel des Schillerschen Formats.[42] Entscheidend jedoch ist, dass es gerade nicht beziehungsweise erst an zweiter Stelle um die Demonstration von gesellschaftlichem Status und (bei Schiller damals noch kaum vorhandenem[43]) materiellem Wohlstand geht. Mit ihrer zurückgenommenen Inszenierung zielt die Bildaussage vielmehr darüber und über eine allgemeine, psychologisierende Charakterisierung hinaus auf die Bereiche des Denkens, Schreibens und Lesens – aufgeteilt auf die beiden Pendantbildnisse, auf den geistig-schöpferischen Akt bei Schiller und den nachvollziehend ›begreifenden‹ Prozess bei Charlotte. Produktive Stille und Konzentration umgibt die Eheleute und schließt sie in einen eigenen Bildraum ein. Für einen Moment allerdings hat Charlotte Schiller ihre Lektüre unterbrochen und sich dem Betrachter zugewandt: Für diesen kurzen Augenblick ist jener sozusagen im »Bunde der Dritte«.

Auf die Funktion Charlotte Schillers, die »vielleicht als erste Rezipientin eines neuen Textes, den Blickkontakt mit dem Betrachter als dem Vertreter des breiteren Publikums [aufnimmt]«, allgemeiner noch, auf die Möglichkeit, die Pendantbildnisse des Ehepaares »als Personifikationen der beiden Pole des literarischen Lebens [zu] deuten, als idealtypische Darstellungen von Autor und Leser(in)«, ist bereits hingewiesen worden.[44] Schillers Gefährtin wird jedoch nur bedingt »als eine belesene Dame der Gesellschaft«[45] gezeigt, in der Frauen »damals bekanntermaßen den weit überwiegenden Teil der Leserschaft von belletristischen Werken und Journalen« ausmachten. Denn abgesehen vom diesbezüglich eher indifferenten Attribut des Buches sprechen einige Darstellungsdetails ganz konkret gegen eine ausschließlich passive Rezeption und damit für eine »aktive Beteiligung«[46] Charlottes am geistigen Leben ihres Mannes.

[42] Die beiden Porträts von Anton Graff sind 1785 und 1785|86 entstanden, s. Ekhart Berckenhagen, Anton Graff. Leben und Werk, Berlin 1967, S. 234 f. (mit Abb.); die Maße der Körnerschen Gemälde betragen 68 × 51 cm. Die Porträts von Johann Caspar und Elisabetha Schiller malte Simanowiz 1793, s. Fiege 1991 (s. Anm. 9), S. 41 (Abb. S. 66 f.).

[43] Für einige Zeit entspannte eine dreijährige Pension, die Schiller nach seiner schweren Erkrankung im Dezember 1791 gewährt worden war, die finanziell schwierige Lage des Paares. Ohne diese zusätzlichen Mittel hätte Schiller vermutlich keines der Porträts in Auftrag geben können.

[44] Beide Zitatstellen Davidis (s. Anm. 9), S. 10; vgl. dazu Frosch, S. 198 und Scherzer 2002, S. 73 (beide s. ebenfalls Anm. 9).

[45] Diese und die folgende Zitatstelle Davidis (s. Anm. 9), S. 10.

[46] So Pailer in ihrer kurzen Erwähnung des Gemäldes (s. Anm. 1, S. 10). Dagegen betont

Die Annahme, dass Schillers Gattin in einem seiner Werke liest, wird durch eine kompositorische Diagonale bestätigt, die von Charlottes rechtem Ellenbogen über das geöffnete Buch in ihrer Hand bis hin zum leicht geneigten Kopf des Dichters verläuft – eine Verbindungslinie, die durch das auffallende Lachsrosa des Buchblocks in ihrer Ausrichtung noch verstärkt wird. Wichtiger als das Was ist gleichwohl *wie* Charlotte gelesen hat. In ihrer Haltung mit aufgestütztem Arm und abgewinkelter Hand, in welcher der Kopf noch kurz zuvor gelegen hat, wird nämlich der traditionelle Gestus Melancholicus des schöpferisch tätigen Menschen zitiert.[47] In diesem Typus hatte sich Friedrich Schiller wenige Jahre zuvor von Anton Graff auf einem Gemälde porträtieren lassen, das sich eben jetzt, während Simanowiz' Charlottenporträt in Ludwigsburg entstand, in Stuttgart befand, um gestochen und in der *Suite der Staatsmänner und Gelehrten* des Nürnberger Verlegers Johann Friedrich Frauenholz publiziert zu werden.[48] Denkbar wäre, dass der Gestus Melancholicus für Charlotte Schiller mit seiner im späten 18. Jahrhundert längst verflachten Bedeutung als insbesondere für Frauen beliebte Metapher konzentrierten Lesens verwendet worden ist.[49] Tatsächlich aber soll Simanowiz' offenkundige Paraphrase des Graffschen Porträts eine über das rezeptive Lesen hinausreichende, geistige Aktivität in den Vordergrund stellen. Dies geschieht allerdings nicht – wie bei Graff für Schiller – im Sinne einer autonomen Schaffenskraft, sondern als dialogische Teilhabe, weshalb sich bei Graff das in sich gekehrte, sinnende Nachdenken, der hinsichtlich des Typus korrekt auf die Hand gestützte Kopf findet, bei Simanowiz' Charlottenporträt dagegen die Variante mit hellwach aufgerichtetem Kopf und klarem, direktem Blick.[50]

auch Frosch (s. Anm. 9, S. 198) »das Moment des passiven Rezipierens im Gegensatz zu Schillers zwar kontemplativem, aber dennoch implizit aktivem Tun.«

[47] S. Roland Kanz, Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts, München 1993, S. 109 ff.

[48] S. Fischer (s. Anm. 7), S. 134.

[49] S. Bettina Baumgärtel, Angelika Kauffmann 1741-1807, Ostfildern 1998 (Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf), S. 144. S. zum Beispiel die Abbildungen in: Heinke Wunderlich, »Buch« und »Leser« in der Buchillustration des achtzehnten Jahrhunderts, in: Die Buchillustration im 18. Jahrhundert, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Düsseldorf vom 3.-5. Oktober 1978, Heidelberg 1980, S. 4, 12, 18, 19, 20 oder in: Eva-Maria Hanebutt-Benz, Die Kunst des Lesens. Lesemöbel und Leseverhalten vom Mittelalter bis zur Gegenwart, 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1989 (Katalog des Museums für Kunsthandwerk), S. 95 u. 121.

[50] Dieser Rückgriff auf den Gestus Melancholicus ist einer der entscheidenden Unterschiede zu den ansonsten durchaus als Vorlage heranzuziehenden Porträtgemälden Antoine Vestiers: Vergleichbar ist ganz allgemein der Typus der weiblichen Halb- (oder Hüft-)figur,

In diesem Kontext, der Schillers erste Leserin zugleich als eigenständige Denkerin definiert, erklärt sich nun auch die ungewöhnliche Schmucklosigkeit ihrer Erscheinung, die einer fast demonstrativen Absage an jeglichen äußeren Aufwand gleichkommt. Charlotte Schiller trägt zur weißen Chemise ein strenges schwarzes Kleid, nirgendwo ziert sie eine Rüsche oder Spitze, ein Tuch oder gar ein Hut, ebenso fehlen Ring oder Kette, nicht einmal ein Band oder eine Schleife hält das offene Haar zusammen.[51] Dabei präsentiert sich Schillers Frau bei aller Zurückhaltung durchaus modebewusst, denn Schwarz war 1793 »die Lieblingsfarbe der Saison«[52] und das Lachsrosa von Miederschnürung und Schärpe dazu ein äußerst wirkungssicher gesetzter Blickfang. Auch das Gewand, in dem Charlotte auf dem kleineren Simanowiz-Porträt zu sehen ist, war mit den kurzen, befransten Ärmeln »à la Turque« und seiner Wickeltechnik hoch modern.[53]

Abgesehen vom Rückgriff auf den Gestus Melancholicus und die betont zurückhaltende Aufmachung ist für die Darstellung der ›großen Charlotte‹ als Lesende und Intellektuelle noch ein Drittes ausschlaggebend. Die lesenden Frauen beziehungsweise Frauen mit Buch des ausgehenden

die von ihrer Lektüre auf- und einen Betrachter anblickt. Dass Simanowiz das Porträt der Sängerin Rose Renaut von 1791 während ihres zweiten Pariser Aufenthalts im Atelier des Lehrers gesehen haben wird, wurde von Frosch (s. Anm. 9, S. 198) bereits ausgeführt, wobei Frosch Vestiers Porträt irrtümlich (s. Anm. 72) als Porträt Madame de Sarette zitiert (s. Abb. in: Anne-Marie Passez, Antoine Vestier 1740-1824, Paris 1989, S. 207). Zu vergleichen ist aber auch Vestiers Porträt Antoine Rouillé d'Orfeuil, das um 1787 entstanden ist (s. Abb. in: Passez, S. 159).

[51] Ihre eigene Schwester Friederike Reichenbach hat die Malerin wenig später (übrigens ebenfalls in Anlehnung an Vestiers Porträt Rose Renaut) in einer ganz ähnlichen Lesesituation wiedergegeben, jedoch dezidiert als ausschießlich auf das Buch in ihrer Hand konzentrierte Rezipientin mit einem breiten Metallreif im sorgfältig drapierten Haar (s. die Abb. in Scherzer 2002 (s. Anm. 9), S. 73).

[52] Helga Stüfen, Kleider und Weißzeug, in: Luise. Die Kleider der Königin. Mode, Schmuck und Accessoires am Preußischen Hof um 1800, München 2010 (Katalog der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg), S. 32. Zwei besonders schöne Beispiele für diese Modefarben, die in Paris bereits 1790 getragen wurden, sind das Selbstporträt von Elisabeth Vigée-Lebrun (s. die Abb. in: Aufgeklärt bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750-1840, hrsg. v. Sabine Grabner, München 2006 (Katalog der Österreichischen Galerie Belvedere), S. 195) und Jacques-Louis Davids Porträt Robertine Toureteau (Abb. in: Portraits publics, portraits privés 1770-1830, Paris 2006 (Katalog der Galeries nationales du Grand Palais u.a.), S. 127).

[53] Stüfen (s. Anm. 52), S. 31 u. 33 (Abb. 10). In dieser Form ist ein solches Gewand im *Journal des Luxus und der Moden*, der diesbezüglich damals aktuellsten Zeitschrift, erst ab 1796 nachzuweisen, vgl. Doris Kuhles, Journal des Luxus und der Moden 1786-1827. Analytische Bibliographie mit sämtlichen 517 schwarzweißen und 976 farbigen Abbildungen der Originalzeitschrift, Bd. 1, München 2003, S. 606 sowie u.a. 614, 629, 642 u. 646.

18. Jahrhunderts sitzen im Park,[54] in weichen Sofaecken[55] und »an, genauer: neben einem Tisch«.[56] Dabei scheint letzteres, die Lesehaltung »neben einem Tisch sitzend mit aufgestütztem Unterarm und freiem Halten des Buches«[57] in besonderem Maße typisch zu sein für die Zeit um 1800. Ganz anders dagegen Charlotte Schiller: Sie hat nicht nur beide Arme auf den schlichten Holztisch gestützt. Sie verzichtet auch darauf, ihre Ellenbogen während der Lektüre durch ein weiches Kissen abzupolstern, wie das etwa auf dem um 1787 entstandenen Porträt Antoine Rouillé d'Orfeuil von Simanowiz' Pariser Lehrer Antoine Vestier zu beobachten ist.[58]

Charlotte Schiller sitzt nicht neben, sondern an einem Tisch und hält ihr Buch so in der Rechten, dass es schon im nächsten Augenblick wieder vor ihr liegen könnte »wie dies [auf Darstellungen] für Arbeitslektüre und bei an Arbeitslektüre gewöhnten Personen schon früher üblich war.«[59] Der Daumen verhindert ein Zuklappen des Buches, gleich kann dort, wo unterbrochen wurde, weiter gelesen werden. Wer auf diese Weise liest, für den ist Lesen weniger ein angenehm unterhaltender Zeitvertreib als eine Quelle von Bildung und Wissen, eine Voraussetzung für differenzierte Reflexion und sachkundigen Dialog.

Bildnisse, auf denen, ähnlich dem Simanowizschen, lesende Frauen mit Arbeit in Verbindung gebracht werden, finden sich im späten 18. Jahrhundert selten. Zu den wenigen, annäherungsweise vergleichbaren, zählt das um 1798 von Christian Gottlieb Schick gemalte (kleinformatige) Dreiviertelporträt Charlotte Fossetta, das die Stuttgarter Hofschauspielerin in schlichter, dabei hochmodischer Gewandung (weiße Chemise und Halbhandschuhe) auf einem gepolsterten Holzstuhl halb am, halb neben dem Tisch sitzend beim Rollenstudium zeigt; auch sie blickt auf und wendet sich dem Betrachter zu.[60] Charlotte Schiller hat keine Rollen erlernt, aber

[54] S.z. B. die Abb. in: Hildegard Westhoff-Krummacher, Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren. Die Sicht der Frau in der Zeit der Aufklärung und des Biedermeier, Münster 1996 (Katalog des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster), S. 253 oder in: Christiane Inmann, Forbidden fruit. A history of women and books in art, New York u.a. 2009, S. 113.

[55] S. etwa die Abb. in: Portraits publics, portraits privés (s. Anm. 52), S. 125 oder in: Forbidden fruit (s. Anm. 54), S. 91.

[56] Erich Schön, Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlung des Lesers. Mentalitätswandel um 1800, Stuttgart 1987, S. 63, wobei sich Schön ganz allgemein auf Leser und nicht nur Leserinnen bezieht.

[57] Erich Schön (s. Anm. 56), S. 64.

[58] Vgl. dazu etwa auch Thomas Lawrence' Porträt Jens Wolff von 1803-15, Abb. in: Immann (s. Anm. 54), S. 43; s. zudem hinsichtlich der Vorbildfunktion Vestiers Anm. 50.

[59] Erich Schön (s. Anm. 56), S. 67.

[60] S. die Abb. in: Schwäbischer Klassizismus (s. Anm. 9), S. 228; vgl. dazu das ebenfalls

sie hat die Werke ihres Gatten »nicht nur genau [gekannt], sondern [war] auch an ihrem Entstehen – etwa durch Vorarbeiten und kritisches Urteil – beteiligt«.[61] Dass Lesen für sie immer mehr als abwechslungsreiche Unterhaltung, das heißt vor allem Bildungsarbeit, gewesen ist, zudem eine unverzichtbare Möglichkeit der Weltaneignung weit über die engen Rudolstädter, später Sachsen-Weimar-Eisenacher Landesgrenzen hinaus, das belegen die umfangreichen Exzerpte, Aufzeichnungen und Notizen, die sich in ihrem Nachlass vor allem aus den Jahren vor und nach ihrer Ehe zu belletristischer, philosophischer, historischer und naturwissenschaftlicher Literatur erhalten haben.[62] Wohl nicht von ungefähr bezeichnete ein Freund schon die kaum Zweiundzwanzigjährige als »Philosophin« – mit Kants Schriften, die zentral für das philosophische Werk ihres Mannes gewesen sind, hat sich Charlotte Schiller noch im Alter beschäftigt.[63]

Friedrich Schiller selbst wies darauf hin, dass seine Frau ihm sehr viel mehr gewesen ist als nur die treu sorgende Gattin und Mutter einer wachsenden Kinderschar. So heißt es etwa in einem Brief an den Vertrauten Christian Gottfried Körner aus dem achten Ehejahr, »daß Ihr [Körner, dessen Frau und Schwägerin], Humboldts, Göthe und meine Frau die einzigen Menschen sind, an die ich mich gern erinnre, wenn ich dichte und die mich dafür belohnen können«.[64] Auch wenn sie aus den Jahren nach der Entstehung der ehelichen Pendantbildnisse stammt – diese Zwischenbilanz wirkt wie eine Beschreibung dessen, was Ludovike Simanowiz in Schillers Auftrag festgehalten hat: zunächst den Dichter in der Tradition des Inspirationsbildes, genauer des Gelehrtenporträts mit Antikenzitat (hier der Homerischen Büste), um in einer eigenwilligen Anverwandlung der gängigen Ikonografie die spezifische Situation des modernen Dichters im Verhältnis zur Antike zu thematisieren und die Gleichrangigkeit von dessen Schöpfungen ihr gegenüber zu behaupten[65] – unmittelbar darauf, in einem zweiten Gemälde, die Frau an der Seite dieses Dichters als dessen

bereits erwähnte Porträt Rose Renaut von Antoine Vestier (s. Anm. 50): Die Sängerin, die dicht neben einem Cembalo sitzt, sich mit überkreuzten Armen darauf stützt und dabei Noten in ihrer Linken hält, scheint während des Einstudierens einer Arie festgehalten worden zu sein – wobei sie deutlich größeren Wert auf eine elegante Erscheinung gelegt hat als Charlotte Schiller.

[61] Rudnik (s. Anm. 26), S. 143; s. auch Pailer (s. Anm. 1), S. 98.

[62] Rudnik (s. Anm. 26), S. 143.

[63] Rudnik (s. Anm. 26), S. 142 u. 145; als »Philosophin« titulierte sie Karl Ludwig von Knebel in seinem Brief vom 26.9.1788, wobei auch die späten Briefe Knebels an Charlotte bestätigen, dass diese Bezeichnung »offenbar eine gewisse Berechtigung hatte« (Rudnik, S. 145).

[64] Brief vom 15.8.1798, in: NA, Bd. 29, S. 262.

[65] Wie Anm. 8.

erste Leserin und damit Rezensentin seiner Werke, als gleichgewichtiges, respektiertes Gegenüber.

Dabei wäre es durchaus denkbar gewesen, dass Schiller, der frischgebackene und stolze Vater eines lang ersehnten Stammhalters,[66] seine Charlotte neben einer Wiege oder mit dem Söhnchen auf dem Arm, wenn nicht gar sich selbst mit beiden als inniges Familienstück hätte porträtieren lassen,[67] ganz im Sinne einer gegen Ende des Jahrhunderts sich rasch verstärkenden Tendenz, privates Glück und natürliche Mütterlichkeit in den Vordergrund zu stellen.[68] Stattdessen hat Schiller, wie zuvor für seine eigenen Porträts nun auch für die Darstellung seiner Frau, einen geläufigen Bildtypus gewählt und diesen mit spezifischen Änderungen ausführen lassen. Wie ungewöhnlich das Ergebnis ist wird deutlich, wenn man die Schillerschen Pendants mit Ehepaarbildnissen vergleicht, die ungefähr zur selben Zeit oder wenig später entstanden sind.

Unabhängig vom Anspruch oder der Intention des Auftraggebers (und dessen finanzieller Ausstattung) spielte das Ehepaarbildnis durch die Jahrhunderte eine große Rolle – als Kopfstück oder Ganzfigur, mit Attributen und räumlicher Szenerie oder ohne jeglichen diesbezüglichen Hinweis, ob als Doppelbildnis oder in Form zweier, über die Bildgrenzen hinweg als

[66] S. dazu seinen Brief vom 25.7.1793 an Bartholomäus Fischenich sowie die Briefe, die Schiller unmittelbar nach der Geburt seines Sohnes geschrieben hat, in: NA, Bd. 26, S. 275 sowie 279-284.

[67] Vgl. etwa Vestiers 1789 entstandenes Bildnis einer holländischen Dame mit ihren Kindern (s. Abb. in: Passez (s. Anm. 50), S. 187) oder das 1788 entstandene, ganzfigurige (!) Porträtgemälde Friederike Rapp mit ihrem Töchterchen von Philipp Friedrich Hetsch (Abb. in: Schwäbischer Klassizismus (s. Anm. 9), S. 168) sowie das Porträt der Familie Jakob Friedrich Abels, ebenfalls 1788 von Hetsch gemalt (Abb. in: Werner Fleischhauer, Das Bildnis in Württemberg 1760-1860. Geschichte, Künstler und Kultur, Stuttgart 1939, S. 41), um nur einige Beispiele in Simanowiz' Reichweite zu nennen, oder auch Jacques-Louis Davids Porträt Madame de Pastoret mit ihrem Sohn, das um 1791, also während sich die Malerin in Paris aufgehalten hat, entstanden ist (s. die Abb. in: Matthias Bleyl, Das klassizistische Porträt. Gestaltungsanalysen am Beispiel J.-L. Davids, Frankfurt a.M. 1982, S. 228).

[68] Natürliche Mütterlichkeit wurde als Keimzelle der Erneuerung von Familie, Gesellschaft und Staat gesehen; entsprechend war seit den 1790er Jahren auch die stillende Mutter ein beliebtes Bildmotiv, s. auch dazu das in Anm. 67 bereits erwähnte Porträt Jacques-Louis Davids, Vestiers Porträt der Schwiegertochter von 1795 (Abb. in: Passez (s. Anm. 50), S. 213) oder etwa Johann Friedrich August Tischbeins Familienbildnis (um 1795-1800, Abb. in: 3 × Tischbein und die europäische Malerei um 1800, hrsg, v, Michael Eissenhauer, München 2005 (Katalog der Staatlichen Museen Kassel, Neue Galerie), S. 181, s. dort auch S. 180). Obgleich es sich bei diesen Bildnissen durchweg um repräsentative Kniestücke handelt, wäre eine solche »körperbetonte« Darstellung für Charlotte Schiller dennoch wohl kaum in Frage gekommen, da sie »die geistige Natur ganz von der körperlichen abzuspalten« suchte (Pailer (s. Anm. 1), S. 158).

Einheit aufgefasster Pendants.[69] Letzteres wurde schließlich repräsentativ »für die Darstellung von Ehepaaren bis ins 19. Jahrhundert hinein«[70], wobei auch hier das ursprünglich den herrschenden Eliten vorbehaltene Kniestück oder auch das ganzfigurige Porträt im Vergleich zu weniger aufwändigen Formaten noch im ausgehenden 18. Jahrhundert relativ selten anzutreffen ist. Auch im Werk von Ludovike Simanowiz sind die Schillerschen Pendantbildnisse in dieser Hinsicht eine Ausnahme geblieben.[71] Schon mit der Wahl des Kniestücks behauptete Schiller also eine Sonderstellung für sich und seine Gattin. Außergewöhnlich sind die Pendantbildnisse aber aufgrund ihrer bildlichen Aussage, die eine ausgewogene Lebens- und Arbeitsgemeinschaft propagiert. Zumindest konnte bisher kein vergleichbares Bildnispaar gefunden werden – und zwar weder im Allgemeinen, noch im besonderen Fall des Autorenporträts.[72] Dass solche Pendantbildnisse für Goethe und Christiane Vulpius nicht in Frage gekommen wären, ist nahe liegend. Nicht, weil es sich hier um eine von ganz Weimar und mit großem Nachdruck auch von Charlotte Schiller[73] verurteilte Mesalliance handelte, sondern weil Christiane für Goethe keine intellektuell reflektierende Gesprächspartnerin gewesen ist. Weshalb aber ließ sich auch sonst keiner der zum Teil mit äußerst gebildeten Frauen

[69] Zur Geschichte des Ehepaarbildnisses allgemein s. Berthold Hinz, Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 139 -218. S. aber auch David R. Smith, Masks of Wedlock. Seventeenth-Century Dutch Marriage Portraiture, Ann Arbor u.a. 1978 sowie Dagmar von Gersdorff, Liebespaare. Eheleute. Aus den Sammlungen der Berliner Museen. Berlin 1987 und Petra Kathke, Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Berlin 1997, vor allem S. 150-160 (mit Abb.).

[70] Hinz (s. Anm. 69), S. 142.

[71] Vgl. in: Scherzer 2004 (s. Anm. 9) u.a. die Abb. der Werkverzeichnisnummern 2|3, 28|29, 61|62 beziehungsweise in: Scherzer 2002 (s. Anm. 9) u.a. die Abb. der Katalognummern 25|26 u. 30|31. Selbst bei Graff sind halbfigurige Pendantbildnisse häufig, dreiviertelfigurige dagegen äußerst selten anzutreffen (s. für ersteres in: Berckenhagen (s. Anm. 42) die Abb. der Werkverzeichnisnummern 63A|B, 170|171, 262|263, 736|737, 1240|1241, 1258|1262, 1396|1397, s. für letzteres die Abb. zu den Nummern 121|123, 399|401 u. 1253|1254).

[72] Im Oeuvre Antoine Vestiers hielt man lange Zeit die heute als Porträt eines unbekannten Cellisten beziehungsweise der Sängerin Rose Renaut dokumentierten Werke für die Pendantbildnisse des Ehepaars de Sarette (s. French XVIIIth Century Painings, Wildenstein, New York 1948, Nr. 49 mit Abb.). Statt der tradierten Zuschreibung hält Passez (s. Anm. 50, S. 184) eine Identifikation des Cellisten als Ehemann der Sängerin Rose Renaut für denkbar. Sollte dies der Fall sein, könnte Vestier mit seinen Pendantbildnissen eines Musikerehepaars auch hier, zumindest hinsichtlich des Aspekts der bildübergreifenden Darstellung einer Arbeitsgemeinschaft, Orientierung gewesen sein. Als unmittelbare Vorlage für Simanowiz' Schiller-Porträt diente allerdings Vestiers Porträt Gabriel-François Doyen von 1786 (s. Abb. in: Passez, S. 147).

[73] S. Pailer (s. Anm. 1), S. 158.

verheirateten Dichter, Denker und Wissenschaftler aus Schillers Umkreis in ähnlicher Weise porträtieren?[74] Weshalb nicht einmal Wilhelm von Humboldt, der mit Caroline von Dacheröden eine ungemein kluge, willensstarke und eigenständige Lebensgefährtin gefunden hatte?[75]

Auf den (ein- wie zweiteiligen) Ehepaarbildnissen um 1800 erscheinen Frauen, wenn es sich um repräsentativere und entsprechend aufwändige Gemälde handelt, in der Regel als gebildete, musisch begabte, je nachdem auch für Kinder zuständige Schmuckstücke eines im öffentlichen, sei es politischen, militärischen oder geistig-wissenschaftlichen Leben erfolgreichen Mannes.[76] Mehr oder weniger offensichtlich wird ihre Zuständigkeit für das häusliche Familienglück betont, während die zugehörigen Männer die tatkräftige Bewältigung, Gestaltung oder Erforschung einer komplexen Außenwelt zu verantworten haben.[77] Exemplarisch zugespitzt bringen das zwei 1801 entstandene Pendantbildnisse von Johann Christoph Rincklake auf den Punkt: Sie zeigen einen Naturwissenschaftler, der durch das aufgeschlagen vor ihm auf dem Tisch liegende Buch als Schädelkundler ausgewiesen ist, dazu als Gegenstück seine junge Frau, die ebenfalls an einem Tisch – jedoch vor ihrem Strickzeug sitzt.[78]

[74] In diesem Zusammenhang ist allerdings nicht das genrehafte Familienstück gemeint, wie es etwa 1775 Georg Melchior Kraus von Wieland im Kreis von Frau und Kindern gemalt hat (s. Abb. in: Westhoff-Krummacher Anm. 54), S. 42). S. ansonsten: FrauenGestalten Weimar-Jena um 1800. Ein bio-bibliographisches Lexikon, hrsg. v. Stefanie Freyer, Katrin Horn u. Nicole Grochowina, 2. Aufl. Heidelberg 2009. Herder etwa nannte seine Frau in Anbetracht ihrer tatkräftigen Mithilfe bei seinen Arbeiten »autor autoris« (ebd., S. 188).

[75] S. Hazel Rosenstrauch, Wahlverwandt und ebenbürtig. Caroline und Wilhelm von Humboldt, Frankfurt a.M. 2009.

[76] Vgl. etwa die Darstellungen in: Aufgeklärt bürgerlich (s. Anm. 52), S. 225 u. 257 oder in: Westhoff-Krummacher (s. Anm. 54), S. 55, 65, 153 oder 205.

[77] Was allerdings nicht ausschließt, dass – wie auf Philipp Hetschs 1790 im Format des Kniestücks entstandenem Pendantbildnis des Ehepaares Luise und Friedrich Stockmayer die Gattin mit ihrer wachen Klugheit dem männlichen Gegenüber mindestens ebenbürtig, wenn nicht überlegen ist; sie bleibt gleichwohl auf den Innenbereich verwiesen, während Friedrich Stockmayer als Landschaftssekretär mit Blick auf die Außenwelt wiedergegeben ist – immerhin, wie bei den Schillerschen Pendants, sie links, er rechts (s. die Abb. 8|9 in: Werner Fleischhauer, Philipp Friedrich Hetsch, Stuttgart 1929). Auch die 1767 in Miniaturform entstandenen Pendantbildnisse von Moses und Fromet Mendelssohn unterscheiden zwischen (männlicher) Gelehrsamkeit und (weiblicher) Schönheit (s. die Abb. in: Gisbert Porstmann, Moses Mendelssohn. Porträts und Dokumente, Stuttgart 1997, S. 12 f.). Ein sonderbarer Einzelfall sind die um 1794 von Johann Baptist Seele gemalten Pendantbildnisse von Altgraf und Altgräfin zu Salm-Reifferscheidt-Bedburg, die das Paar, wie es scheint, beim Ausüben des jeweiligen Steckenpferds zeigt: sie am Webstuhl, ihn an der Drehbank arbeitend (s. die Abb. Tafel 12, 1/2 in: Hermann Mildenberger, Johann Baptist Seele, Tübingen 1984).

[78] Westhoff-Krummacher (s. Anm. 54), Abb. S. 83 u. 85 wie überhaupt die zahlreichen diesbezüglichen Beispiele ebd. Paradigmatisch spiegelt diese Rollenverteilung auch die Titel-

Auch wenn Friedrich Schiller das Porträt seiner Gattin als Ergänzung zum eigenen Bildnis in Auftrag gegeben hat, dürfte sich Charlottes Mitsprache kaum auf die Wahl ihrer dezent modischen Garderobe beschränkt haben. Vermutlich hat sie das ›adelige‹ Format des Kniestücks als durchaus angemessen empfunden und ebenso, dass sie nicht primär als eine Frau an der Seite ihres Mannes, sondern als aufmerksame Leserin und kritisches Gegenüber festgehalten ist. Denn erst als solche wie auch als Vermittlerin zwischen dem Autor und seinem Publikum wird sie für den Betrachter zu einer gleichgewichtigen Gestalt neben dem Dichter. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die traditionelle Positionierung der Gatten – er auf der linken, sie auf der rechten Seite, wie das auch bei den Pendantbildnissen von Schillers Eltern und des Ehepaars Körner zu beobachten ist –, dass diese gemeinhin übliche Anordnung bei Friedrich und Charlotte Schiller umgekehrt wurde, ein ›Regelverstoß‹, der ebenfalls als Hinweis auf die Ebenbürtigkeit der beiden Dargestellten zu verstehen ist.[79]

Da nun ausgerechnet dieser Aspekt so nachdrücklich betont wird, könnte man fast meinen, das Ehepaar Schiller habe mit seinen Pendantbildnissen Stellung beziehen wollen in der gegen Ende des 18. Jahrhunderts vielfach und damals noch öffentlich geführten Diskussion eines »intimen bürgerlichen Ehelebens«[80] – eines Ehelebens, das sich als das Ergebnis einer Liebesheirat (als die ja auch die Schillers ihre Entscheidung verstanden hatten) gegen die dynastische Vernunftheirat des Adels durchzusetzen suchte. Eines Ehelebens aber auch, das »den Ehemann vor die kaum lösbare Aufgabe [stellte], seinen Ehe- und Familienpflichten ebenso intensiv nachzukommen wie seinen Amtspflichten«, so dass es unter geändertem Vorzeichen doch wieder zu »Entfremdung und Vereinsamung der Ehegatten« kommen konnte. Angesichts von Schillers 1799 nach mehrjähriger Arbeit vollendetem *Lied von der Glocke*, in dem ›der Mann ins feindliche Leben hinaus muss‹ (Verse 106-107) während ›drinnen die züchtige Hausfrau waltet‹ (Verse 116-117), scheinen solche Überlegungen müßig. Und

vignette zu Franz von Kleists *Das Glück der Liebe*, erschienen 1795, die wie eine Parodie auf die Schillerschen Pendantbildnisse anmutet: hier liest der Gatte seiner strickenden Gattin vor (s. Abb. in: Wunderlich (s. Anm. 49), S. 108).

[79] S. im Lexikon der Kunst, begr. von Gerhard Strauss, Bd. 2, 2. Aufl. München 1996, S. 421 (unter dem Stichwort Familienbildnis): »Die Übernahme des herald[ischen] Links und Rechts betont die Rolle des Mannes als Haus- und Familienherr im patriarchalischen Sinn, allerdings auch die (dem Mann nachgeordnete) Rolle der Frau, ihre Verantwortung für Haus und Familie.«

[80] Dieses wie die folgenden Zitate aus: Karin Hausen, »…eine Ulme für das schwankende Efeu«. Ehepaare im deutschen Bildungsbürgertum. Ideale und Wirklichkeiten im späten 18. und 19. Jahrhundert, in: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert, hrsg. v. Ute Frevert, Göttingen 1988, 112.

doch ist nicht zu übersehen, dass die Simanowizschen Pendantbildnisse einen zentralen Aspekt von Schillers Ehe und damit zugleich Schillers Liebesideal thematisieren, die Vorstellung nämlich von einer ursprünglich androgynen Ganzheit, deren Verlust (beziehungsweise Aufspaltung in eine weibliche und eine männliche Hälfte) nach Aristophanes in Platons *Symposion* als Strafe der Götter für die Hybris der Menschen verhängt wurde.[81] Denn: »Den Ursprung der Attraktion bildet [für Schiller] die psychische Einheit der Wesen; so wie Eros sich dem Streben nach Wiederherstellung der früheren Ganzheit verdankt, verweist auch die seelische Anziehung auf die geheimnisvolle Magie einer verlorenen Identität.«[82]

Tatsächlich ist für Schiller, durch dessen Werk sich die Frage nach den Bedingungen eines harmonischen Ausgleichs zwischen Körper und Geist, zwischen Herz und Verstand als Voraussetzung für innere und äußere Freiheit zieht, Charlotte von Lengefeld die so lange entbehrte Ergänzung, die andere Hälfte seiner Selbst gewesen. Vor allem Körner gegenüber hatte der bald dreißigjährige Junggeselle zunehmend über seine Vereinsamung geklagt, über das Verdorren seiner poetischen Inspiration und über das schmerzliche Fehlen einer »häußliche[n] Existenz«.[83] Dem Freund hatte er aber auch beschrieben, wie eine solche häusliche Existenz beziehungsweise die zugehörige Frau beschaffen sein müsse. In nüchterner Selbsteinschätzung, zugleich mit vorsorglichem Blick auf sein künftiges Werk, verzeichnete er in einem Brief über den rasch wieder aufgegebenen Versuch, unter den Töchtern Wielands fündig zu werden, als durchaus positive Eigenschaften: »äuserst wenig Bedürfnisse und unendlich viel Wirthschaftlichkeit«.[84] Doch allein die »innigste Gewisheit, daß es ein *gutes* Wesen ist, daß es *tief* empfindet und sich innig attachieren kann«

[81] Dies und das Folgende geht aus von: Peter-André Alt, Schiller: Leben. Werk. Zeit, Bd. 1, München 2000, S. 227-229 und ders., Friedrich Schiller, München 2004, S. 29-30, sowie ebenso von: Eva Labouvie, Schiller in love. Vorstellungen zur Beziehung der Geschlechter eines Dichters, Ehemanns und Liebhabers, in: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 56, 2006, 2, S. 199-219. Vgl. dazu etwa auch Schillers Gedicht *Würde der Frauen*, das im Sommer 1795 entstanden ist. Nachdem sie es gelesen hatte, schrieb Charlotte von Stein ihrem Patenkind, wie gut zu erkennen sei, »daß mein Lollochen der Gegenstand war, aus dem er es schöpfte; heimlich aber hat er doch nach der Kantischen Philosophie den Mann zum Tugendhaften gemacht. Die Ideale haben mich gerührt, und ich begreife nicht, daß es Jemand gibt, der nicht ganz mit Fett umwachsen ist, dem es nicht dieselbe Wirkung thun sollte.« (Brief vom 7.9.1795, zitiert nach: Urlichs (s. Anm. 4), S. 303).

[82] Alt 2000 (s. Anm. 81), S. 228.

[83] So insbesondere im Brief an Körner vom 7.1.1788, in: NA, Bd. 25, S. 1-5, die Zitatstelle S. 4.

[84] Diese und die folgenden Zitatstellen aus Schillers Brief an Körner vom 19.11.1787, in: NA, Bd. 24, S. 178.

reiche nicht hin, da er keinen »Grad von Liebe weder Sinnlichkeit noch Platonismus« empfinde. Schiller vermisst nicht nur eine erotische, sondern vor allem und in erster Linie die gegenseitige intellektuelle Anziehungskraft. In seinem Bericht über die Wielandsche Unternehmung findet sich denn auch ein kurzer Passus, der als Angelpunkt seiner Ehe mit Charlotte von Lengefeld verstanden werden kann: »Jede [Kokette] hat eine unfehlbare Macht auf mich durch meine Eitelkeit und Sinnlichkeit, entzünden kann mich keine, aber beunruhigen genug. […] Bei einer ewigen Verbindung, die *ich* eingehen soll, darf *Leidenschaft* nicht seyn […].«

Das Zusammensein mit den überaus gebildeten, ebenso klugen wie vielseitig anregenden Schwestern Lengefeld hat der Dichter vom ersten Augenblick im Dezember 1787 an geschätzt, sich prompt in beide, vor allem allerdings in Caroline, verliebt und trotz der Entscheidung für Charlotte offensichtlich noch bis über die Hochzeit hinaus an ein Fortbestehen der Dreiecksbeziehung geglaubt.[85] Schiller heiratete Charlotte jedoch nicht deshalb, weil Caroline bereits vergeben war, sondern weil er in der jüngeren Schwester eben die Frau erkannte, die ihn weder erotisch aus der Bahn zu werfen drohte (wie mit Caroline zu befürchten)[86] noch ihn mit »lauernde[m] Verstand«[87] und »prüfende[r] kalte[r] Klugheit« konfrontierte wie Charlotte von Kalb, die »soviel mit dem *Kopf* hat thun wollen, was man nur mit dem Herzen thun kann« und »durchaus keiner Herzlichkeit fähig« sei. Just als sie, Schillers einzige langjährige Geliebte, sich für den Dichter von ihrem Mann scheiden lassen wollte, zog er ihr Charlotte von Lengefeld vor. Schiller, der hochgebildete Frauen liebte – »ganz im Gegensatz zur Weiblichkeitsvorstellung seiner Zeit, aber im Einklang mit seinen Vorstellungen von Freundschaft und Liebe, die den geistig-seelisch-körperlichen Gleichklang voraussetzten«[88] –, Schiller entschied sich für eine Gefährtin, die über das ihm in einer engen Beziehung unerlässliche Bildungsniveau, aber auch über ausreichende Herzenswärme verfügte, die weder zu verstandesscharf, noch zu leidenschaftlich war, die für ein funktionierendes häusliches Umfeld sorgen[89] und zugleich Ansprechpart-

[85] Pailer (s. Anm. 1), S. 63-74, Labouvie (s. Anm. 81), S. 214-216.

[86] S. Schillers Brief an Charlotte von Lengefeld und ihre Schwester vom 15.11.1789, in: NA, Bd. 25, S. 329: »Sie [Caroline] hat mehr Empfindungen in mir zur Sprache gebracht als Du meine Lotte […].« Vgl. zur berühmten, vielfach zitierten Fortsetzung des Briefes (ebd.) – wo es unter anderem heißt »Deine Seele muß sich in meiner Liebe entfalten, und m e i n Geschöpf mußt Du seyn […]« – Labouvie (s. Anm. 81), S. 281 f.

[87] Diese und die beiden folgenden Zitatstellen aus Schillers Brief an Charlotte von Lengefeld und ihre Schwester vom 3.12.1789, in: NA, Bd. 25, S. 344.

[88] Labouvie (s. Anm. 81), S. 211.

[89] Vgl. Pailer (s. Anm. 1), u.a. S. 115 u. 137.

nerin, kritische Unterstützerin und Begleiterin seiner Arbeit sein konnte, eine Gefährtin schließlich, die mit ihrem ausgeglichenen Naturell deutlich belastbarer zu sein versprach und weniger Aufmerksamkeit für sich selbst beanspruchen würde als die zwar intellektuellere, emotional aber auch wesentlich schwierigere Schwester und die einstige Geliebte Charlotte von Kalb. Zufrieden schrieb Schiller denn auch kurz nach der Hochzeit an Körner:

> Ich fühle mich glücklich, und alles überzeugt mich, daß meine Frau es durch mich ist und bleiben wird. […] Ich sehe mit fröhlichem Geist um mich her, und mein Herz findet eine immerwährende sanfte Befriedung außer sich, mein Geist eine schöne Nahrung und Erholung. Mein Daseyn ist in eine harmonische Gleichheit gerückt; nicht leidenschaftlich gespannt aber ruhig und hell giengen mir diese Tage dahin. Ich habe meiner Geschäfte gewartet wie zuvor und mit mehr Zufriedenheit mit mir selbst.«[90] Und wenig später noch einmal ganz ähnlich: »Es lebt sich doch ganz anders an der Seite einer lieben Frau als so verlassen und allein […]. Es kleidet sich wieder um mich herum in dichterische Gestalten, und oft regt sichs wieder in meiner Brust.[91]

Möglicherweise ist Schillers Begeisterung über so viel Harmonie und Gleichklang ebenso Ausdruck des noch ungewohnten Ehelebens gewesen wie Spiegel seines Ideals zweier sich liebend zum vollkommenen Rund ergänzender Menschen. Zumindest hatte seine Verbindung mit den Schwestern Caroline und Charlotte von Anfang an unter dem Vorzeichen der Seelenverwandtschaft gestanden und der sehnsüchtige Dichter darauf gehofft, »ohne Worte verstanden« zu werden, damit nicht »der G e d a n k e erst in der W o r t e todte Elemente | zersplittern muß, die Seele sich im Schalle | verkörpern muß, der Seele zu erscheinen«.[92] Charlotte wiederum hatte, offensichtlich bereits etwas vorsichtiger geworden, noch unmittelbar vor der Hochzeit geschrieben: »Je mehr wir uns kennen, hoffe ich, je mehr wird sich unser Wesen vermischen; und wir werden es nicht bereun einander gewählt zu haben.«[93] Ein Glück für beide, dass Schiller nach seinem ersten Ehejahr ausdrücklich festzuhalten vermochte, »daß er mit Karolinen nicht so glücklich gelebt haben würde wie mit Lottchen, sie würden einer an den andern zu viele Forderungen gemacht haben […]«.[94]

[90] Brief vom 1.3.1790, in: NA, Bd. 26, S. 2.

[91] Brief vom 16.5.1790, in: NA, Bd. 26, S. 22.

[92] Beide Zitatstellen im Brief vom 24.8.1789 an Charlotte von Lengefeld, in: NA, Bd. 25, S. 270; letztere ist eine verworfene Passage aus Schillers Drama Don Karlos.

[93] Brief vom 9.1.1790, in: NA, Bd. 33, S. 455.

[94] Caroline von Dacheröden an Wilhelm von Humboldt, Brief vom 10.2.1791, zitiert

Gänzlich reibungslos dürfte sich das Zusammenwachsen des Paares dennoch nicht vollzogen haben:[95] Zunächst und vor allem hatte aus dem Dreier- ein Zweierbund zu werden (Charlotte setzte unerwartet getrennte Wohnverhältnisse durch); die ersten Jahre mussten in der nur um zwei Räume vergrößerten Junggesellenbleibe Schillers zugebracht werden, wo es nicht einmal eine eigene Küche gab; die Einkünfte blieben weiterhin gering und der schon immer kränkelnde Dichter konnte sich, nachdem er im zweiten Ehejahr beinahe gestorben wäre, nur sehr bedingt erholen.

Charlotte von Lengefeld, die doch eigentlich für ein Leben am Hofe erzogen worden war, hat sich als Frau Schiller in den anfangs noch recht bohèmehaften Gegebenheiten ihres Mannes aber wohl bald zurechtgefunden. Sie wurde Teil von Schillers Gesprächs- und Freundeskreis, hat den schwerkranken Gatten gepflegt und seit dem Frühjahr 1793 auch in der ersten eigenen Wohnung für die »häusliche Existenz« gesorgt. Sie hat Schiller den Rücken frei gehalten für die intensive Arbeit an der *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* und den ästhetisch-philosophischen Schriften, und sie hat während der Krankheitszeiten ihres Mannes einen großen Teil der Korrespondenz sowie die Verhandlungen mit seinem Verleger übernommen.

Auch wenn die reale Beziehung mitunter weit entfernt von reiner Seelenharmonie gewesen sein wird, haben sich die Eheleute in diesen Jahren eine gemeinsame Lebensgrundlage geschaffen.

Unmittelbar vor der Hochzeit hatte Friedrich Schiller (noch an beide Schwestern) von seiner Hoffnung geschrieben, »die höchste Fülle des künstlerischen Genußes mit dem gegenwärtigsten Genuß des Herzens zu verbinden«[96], genauer noch, er hatte, da es ihm »an einem Gefühl des gegenwärtigen Genius« fehle, sich jedoch »Amor und der Genius der Dichter« bei ihm gegenseitig bedingten, unterstrichen, wie sehr ihn die Aussicht freue, sich in ihrer »Mitte mit einer dichterischen Arbeit zu beschäftigen«. Ehe und Liebe wurden somit als Bedingung und Garantie der eigenen schöpferischen Arbeit verstanden, wobei Schiller erläuternd hinzusetzte:

> Liebe allein, ohne dieses innre Thätigkeitsgefühl, würde mir ihren schönsten Genuß bald entziehen – wenn ich glücklich *bleiben* [Hervor-

nach: Schillers Gespräche. Berichte seiner Zeitgenossen über ihn, hrsg. v. Julius Petersen, 2. Aufl. Leipzig 1911, S. 166 f.

[95] Zum Folgenden s. Pailer (s. Anm. 1), S. 81-85 sowie Petersen (s. Anm. 94), S. 161-242.

[96] Diese und die folgenden Zitatstellen aus dem Brief Schillers an Charlotte von Lengefeld und ihre Schwester vom 14. 2. 1790, in: NA, Bd. 25, S. 419.

hebung im Original] soll, so muß ich zum Gefühl meiner Kräfte gelangen, ich muß mich der Glückseligkeit würdig fühlen, die mir wird – und dieses kann nur geschehen, wenn ich mich in einem Kunstwerk beschaue. Es ist nicht Egoisterey, nicht einmal Stolz, es ist eine von der liebe unzertrennliche Sehnsucht, sich selbst hochzuschätzen.

Misst man die ersten Ehejahre Charlotte und Friedrich Schillers an diesem Diktum des Dichters, könnte man die Simanowizschen Pendantbildnisse auch als Momentaufnahme eines in geistigem Austausch stehenden Paares verstehen, das unter zum Teil widrigen Vorzeichen tatsächlich zu einer »harmonische[n] Gleichheit« zusammengewachsen ist. Festgehalten wäre dann ein Augenblick des Innehaltens, der nicht zuletzt Anerkennung und Dankbarkeit des Dichters gegenüber seiner Frau enthielte. Die enge Bindung zwischen den Eheleuten hat auch in den folgenden Jahren Bestand gehabt, obgleich für Charlotte ein zusehends ihre Kräfte beanspruchendes Familienleben mit schließlich vier Kindern und für Schiller die Freundschaft mit Goethe im Vordergrund stehen sollte.

Wenn aber Charlotte die »geistige Partnerin und Assistentin«[97] ihres Mannes geblieben ist, wie wäre dann Schillers Lob auf das bürgerliche Familienideal mit seiner fragwürdigen Rollenverteilung zu verstehen, das er wenig später in vielen Strophen zu singen begann? Vor dem Hintergrund der dezidierten Aussage der Simanowizschen Pendantbildnisse ist es wohl so, dass man *Das Lied von der Glocke*, dieses »Idealbild, gewachsen aus der Zeit, nicht mit dem persönlichen Lebensplan Friedrich Schillers«[98] verwechseln darf. Es werden zudem auch in Schillers Ehe Wunsch und Wirklichkeit mitunter weit auseinander gelegen haben[99] – so wie Charlotte Schiller sich männliche Bevormundung in intellektuellen Dingen verbat, eigene Schreibversuche unternahm und dennoch ihre Kinder, zwei Söhne und zwei Töchter, gemäß den um 1800 herrschenden, stereotypen Geschlechterrollen erzog.[100]

97 Pailer (s. Anm. 1), S. 98.

98 Labouvie (s. Anm. 81), S. 217; immerhin unterscheiden sich in Schillers späten Dramen die Frauengestalten »von den traditionellen weiblichen Gestalten vor allem durch ihre emanzipierte Denk- und Verhaltensweise« und dadurch, dass sie »vernünftig zu denken und selbständig zu handeln« imstande sind und sich »selbst verwirklichen« (alle Zitatstellen aus: Kyeonghi Lee, Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im theoretischen und literarischen Werk Friedrich Schillers, Bd. 2, Marburg 2003, S. 233).

99 Vgl. Pailer (s. Anm. 1), S. 89-127, s. dazu die anschaulichen, wenn auch sicherlich zum Teil recht subjektiv gefärbten Schilderungen in: Petersen (s. Anm. 94, S. 161 ff.).

100 S. Pailer (s. Anm. 1), S. 54 u. 65 f. sowie 135.

Abschließend nun jedoch noch einmal zurück zur eingangs gestellten Frage nach der ›großen‹ und der ›kleinen Charlotte‹, den zwei so unterschiedlichen Gemälden, die Ludovike Simanowiz in direkter Folge für den Dichter malte. Wozu noch »das liebliche Bild«,[101] wenn es doch schon ein nahezu ganzfiguriges gab?

Obgleich, wie erwähnt, keinerlei Quellen aus der Entstehungszeit erhalten sind, spricht vieles dafür, dass sich die Existenz der ›kleinen Charlotte‹ Schillers Bedürfnis nach Intimität, Unmittelbarkeit und Nähe verdankt. Das Kniestück, diese traditionell herrschaftliche Darstellungsform, verkörpert einen gesellschaftlichen Anspruch. Es ist durch die Art der Inszenierung und attributiven Charakterisierung programmatische Aussage und entschieden auf eine repräsentative Wirkung hin, letztlich von vornherein für eine öffentliche Rezeption und damit für die Nachwelt konzipiert. Die kleinformatige, auf Kopf und Oberkörper konzentrierte Version dagegen suggeriert spontane Wiedergabe, greifbare Nähe und lebendige Zwiesprache. Folgerichtig zeigt Schillers Gattin sich hier nicht im strengen Schwarz der Intellektuellen, sondern als junge Mutter in zartem Blau und warmem Gold. Sie trägt kein geschnürtes Mieder mehr über der weißen Chemise, sondern nur ein von einer Schärpe zusammengehaltenes Wickelkleid, ein Negligé also, das »eine nachlässige oder Hauskleidung der Frauenzimmer« darstellt, »in der man nicht geputzt heißen will«, wobei ein solches Negligé »bisweilen sehr kostbar, oder doch niedlich und zum Gefallen so sicher berechnet seyn [konnte], daß es seine Wirkung unfehlbarer thut, als der gesuchteste Putz.«[102] Auch eine vereinzelte Haarsträhne, die aus der Stirn zu streichen wäre, gehört zur unbefangenen Selbstverständlichkeit, mit der Charlotte Schiller ihrem Betrachter gegenübersteht: ein Augenblick vertrauter Nähe, in dem nicht auf das korrekte Erscheinungsbild in größerer Öffentlichkeit zu achten ist.

Es wird kein Zufall sein, dass die ›kleine Charlotte‹ nahezu dasselbe Format aufweist wie die Porträts von Schillers Eltern, denn schon das väterliche ist in seinen Maßen exakt nach dem zuvor entstandenen mütterlichen Bildnis ausgeführt worden.[103] Schiller hat mit seiner Bestellung für zwei so unterschiedliche Porträts seiner Frau ganz offensichtlich unterschiedliche Absichten verfolgt und muss entsprechend eine je unterschied-

[101] Von Gleichen-Rußwurm (s. Anm. 12).

[102] Alle Zitatstellen aus dem entsprechenden Lexikonartikel in: Oeconomische Encyklopädie oder allgemeines System der Staat-, Stadt-, Haus- und Landwirtschaft, begr. v. Johann Georg Krünitz, Berlin 1773 ff., Bd. 102 (erschienen 1806), S. 154.

[103] »Vergeß Er doch nicht, nur ein par Linien an Melle Reichenbach [verheiratete Ludovike Simanowiz] zu schreiben, und das Maas von Mamas Portrait zu schiken«, schreibt Caspar Schiller diesbezüglich am 15. 6. 1793 an Friedrich Schiller (in: NA, Bd. 34I, S. 272).

liche Präsentation vorgesehen haben. Vermutlich hingen die beiden Kniestücke des Paares in einem auch Besuchern zugänglichen Bereich, während sich das kleine Bruststück zusammen mit den Porträts der Eltern an einem Ort befand, der ausschließlich der Familie vorbehalten war.[104] Wo die Gemälde tatsächlich zwischen Mai 1794 und Dezember 1799 in den Jenaer Wohnungen der Familie – zwischen Mai 1797 und Dezember 1799 möglicherweise auch in Schillers Gartenhaus – zu sehen waren, ist jedoch ebenso wenig geklärt wie ihr letzter Standort im Weimarer Haus seit 1802.[105] Sicher ist nur, dass nach Charlottes Tod, 1826, Schillers ältester Sohn Karl die Pendantbildnisse der Eltern und Großeltern, die »Familiengalerie« also, erbte, während das intimere, physiognomisch um eine Spur herbere, gerade deshalb vielleicht aber auch realitätsnähere Bruststück an das Nesthäkchen, die nur ein Jahr vor Schillers Tod geborene Tochter Emilie ging – auch das ein Hinweis auf die unterschiedliche Bedeutung und Funktion der beiden Porträts.

Bezeichnend allerdings ist die eingangs bereits gestreifte Rezeptionsgeschichte. Im Unterschied zur ›großen Charlotte‹, die für lange Zeit fast gänzlich in Vergessenheit geriet, fand das kleine »liebliche Bild« bald große Verbreitung. Möglicherweise wurde die in der zweiteiligen Einheit der Pendantbildnisse sich manifestierende Aussage einer sich gleichgewichtig ergänzenden Partnerschaft im 19. Jahrhundert nicht mehr verstanden. Schon im späten 18. Jahrhundert hatte die Schillersche Konzeption im Widerspruch gestanden zur beginnenden Aufspaltung aller Lebensbereiche in aktiv-männliche und passiv-weibliche mit einer entsprechend wertenden Definition als über- beziehungsweise untergeordnet. Wie viel weniger noch passte Schillers Liebes- und Eheideal in ein Jahrhundert, in dem die Verpflichtung der Frauen auf den häuslichen Aufgabenkreis weitestgehend durchgesetzt war. Nicht von ungefähr bildete deshalb auch August Sauer in seiner 1885 erschienenen Zusammenstellung von *Frauenbilder[n] aus der Blütezeit der deutschen Litteratur* nicht

[104] Wenn man davon ausgeht, dass zumindest die Pendantbildnisse für Besucher zu sehen waren, ist allerdings zu fragen, weshalb sie keine Erwähnung, das heißt keine der Danneckerschen Büste vergleichbare Aufmerksamkeit gefunden zu haben scheinen (vgl. den Tagebucheintrag Karl Simon Morgensterns über einen Besuch bei Schiller am 2.5.1798, in: NA, Bd. 42, S. 240).

[105] Ebenso wenig ist bisher geklärt, um welches der beiden Porträtgemälde von Simanowiz es geht und was es letztlich bedeutet, wenn Schiller nach seinem Wegzug aus Jena die einstige Vermieterin Friederike Juliane Griesbach am 15.12.1799 darum bittet, von den bisher zurückgebliebenen Bildern das Porträt seiner Frau »einstweilen bei sich zu beherbergen, bis ich einen Rahmen darum machen laße.« (zitiert nach: Norbert Oellers, Fünf Briefe Schillers an Friederike Juliane Griesbach, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 45, 2001, S. 35).

das große Knie-, sondern das intimere Bruststück ab.[106] Die ›große Charlotte‹ fand dagegen kaum Erwähnung.[107] Wurde sie doch einmal reproduziert, erfuhr die ursprüngliche Darstellung maßgebliche Veränderungen: Man setzte Charlotte rosenumrankt vor die Kulisse des Rudolstädter Schlosses[108] oder ins Freie Schillern gegenüber an einen Tisch, noch dazu mit Caroline, die zwischen beiden beziehungsweise direkt neben dem Dichter steht.[109] Statt auf die repräsentativen Kniestücke als Vorlage zurückzugreifen, zog man es etwa auch vor, eine gefühlvolle Kombination aus Graffs Schiller- und Simanowiz' kleinformatigem Charlottenporträt zu erfinden.[110] Erst nachdem die Schillersche »Familiengalerie« 1890 von den Erben des ältesten Sohnes Karl in das Marbacher Geburtshaus gestiftet und somit für die Allgemeinheit zugänglich war,[111] geriet das eheliche Porträtpaar allmählich ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Während die ›große Charlotte‹ heute fraglos den Einband der eingangs zitierten Werkbiografie von Gaby Pailer schmückt, ist sie ausgerechnet in Caroline von Wolzogens Schiller-Biografie von 1832 nirgendwo zu finden. Es könnte nun sein, dass die Simanowizschen Gemälde von Charlottes Schwester schlicht vergessen wurden,[112] auch wenn das recht überraschend wäre angesichts der engen Verbindung, die zeitlebens zwischen Schiller und seiner Schwägerin sowie zwischen den beiden Schwestern bestand. Die Tatsache jedoch, dass Caroline es in *Schillers Leben* geschickt

[106] August Sauer, Frauenbilder aus der Blütezeit der deutschen Litteratur, Leipzig 1885, Abb. zu S. 54.

[107] S. u. das Zitat aus: Schiller's sämmtliche Werke, Bd. 12, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart u. Tübingen 1835-1836, S. 509. Von Urlichs (s. Anm. 4, in Bd. 3 von 1865, S. 16, Anm. 2) wird immerhin auf »das schöne Oelbild« verwiesen. Alfred von Wolzogen erwähnt sogar beide von Simanowiz gemalten Kniestücke, wenn auch nur in einer Anmerkung, und betont: »Es sind dies unstreitig die besten Portraits, welche von beiden existiren.« (s. Anm. 21, S. 114 und dort die Anm. 2).

[108] S. die Lithographie von Unbekannt im DLA, Inv. nr. 4564.

[109] S. Carl August Schwerdgeburths Lithographie *Schiller, mit seiner Verlobten Charlotte v. Lengefeld und deren Schwester Caroline, in Volkstedt* von 1861 (DLA, Inv. nr. 656). Auf dieser Darstellung erscheint Schiller in Abwandlung der Simanowizschen Vorlage im Grunde nicht mehr in der Rolle des autonomen Dichters, sondern eher als ein Dozierender, während Charlotte und ihre Schwester aufmerksam seinen Ausführungen folgen. S. auch Theobald von Oers Illustration *Schiller bei Dannecker* von 1865, wo in Variation der Simanowizschen Vorlagen Charlotte Schiller auf die »Funktion als Assistentin« reduziert wird (so Fahrner (s. Anm. 14), S. 301, die zugehörige Abb. S. 300).

[110] S. Albrecht Fürchtegott Schultheiß' Stahlstich nach Graff und Simanowiz von spätestens 1856 (DLA, Inv. nr. 6484a).

[111] S. die Notiz unter »Tagesbegebenheiten« im Marbacher *Postillion* (Nr. 53) vom 9. 5. 1890.

[112] Wie oben bereits zitiert, nennt Caroline von Wolzogen nur die Ausschnittkopie nach Simanowiz' Schiller-Porträt (s. Anm. 37).

verstanden hat, Charlotte als »anmutig« und von »reinster Herzensgüte«, als »mäßig« sowie »treu und anhaltend in ihren Neigungen« darzustellen, wohingegen sie selbst als die im Grunde »kongeniale Gefährtin«[113] des Dichters erscheint, lässt hellhörig werden. Noch dazu, wenn man weiß, dass Caroline erst nachdem ihre Schwester gestorben war, aber dann sehr bald die Realisierung ihrer längst geplanten Schiller-Biografie in Angriff nahm. Caroline von Wolzogen hat den Verlust der Nähe zu Schiller nie wirklich verwunden und war, bestärkt durch ihre Freunde Caroline und Wilhelm von Humboldt, der Überzeugung, dass Schiller »unter Niveau«[114] geheiratet habe. Offensichtlich konnte sie auch die große Bedeutung, die ihrer Schwester im Leben des Dichters und für dessen Werk zugekommen ist, nicht respektieren und musste deshalb die ambitionierten Pendantbildnisse der beiden ebenso »vergessen«, wie sie das intime Bruststück der Schwester »übersehen« hat. Stattdessen schuf sie ihr eigenes Porträt von Charlotte und deren Ehe mit dem geliebten Mann, die sie denn auch als »schönste Gabe des Himmels, vollkommene, dauernde Einstimmung der Herzen«[115] beschrieb, als einen Ort, an dem »häuslicher Friede in zarter Liebe und ungetrübtem Vertrauen, Harmonie des Geschmacks und gleiche Stimmung für gesellige Freuden ein immer lauterer Quell des Segens und Trostes« gewesen sind – wobei Caroline mit einem derart einseitig überhöhten Eheglück zugleich den unterschwelligen Verdacht auf eine in Wirklichkeit recht spannungslose und wenig inspirierende Zweisamkeit zu wecken wusste.

Tatsächlich ist es Caroline mit der Biografie ihres Schwagers nicht nur gelungen, »Schiller als Mensch zu einem Vorbild humaner und sittlicher Gesinnung«[116] zu stilisierten. Auch das Bild der Schwester wurde von ihr maßgeblich und auf Dauer geprägt. Wie subtil diese Prägung wirken konnte, zeigt etwa das Frontispiz, das Carolines Schiller-Biografie seit Anfang der 1880er Jahre im Cotta-Verlag vorangestellt wurde: Unter dem Marbacher Geburtshaus gruppieren sich die Schulterstücke von Schillers Eltern (nach Simanowiz) sowie darüber die der beiden Schwestern, zwischen welche, leicht erhöht, die Schiller-Büste Johann Heinrich Danneckers platziert wurde. Bezeichnenderweise ist Charlotte Schiller ihrem Mann auf derselben Bedeutungsebene zu- beziehungsweise untergeordnet wie ihre Schwester, noch dazu präsentiert als »Lotte v. Lengefeld«, das

113 Georg Kurscheidt, »… das Leben mehr im Idealen halten«. Anmerkungen zu Caroline von Wolzogens Schillerbiographie, in: Caroline von Wolzogen. 1763-1847, hrsg. v. Jochen Golz, Marbach a.N. 1998, S. 75.

114 Kurscheidt (s. Anm. 113), S. 78.

115 Caroline von Wolzogen (s. Anm. 31), S. 186.

116 Kurscheidt (s. Anm. 113), S. 71.

heißt mit ihrem Mädchennamen. Caroline dagegen hat ihren Vornamen in Gänze behalten und wird als »von Wolzogen« vorgestellt – fast so, also ob Charlotte von Lengefeld, Lotte oder Lottchen, wie sie auch in Carolines Text erscheint, nie wirklich ein eigenständiger erwachsener Mensch geworden wäre.

Doch nicht nur Caroline machte ihrer kleinen Schwester den Platz an Schillers Seite streitig. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das große Charlottenporträt von der Familie des ältesten Sohnes kräftig beschnitten. Auf die Maße eines Porträtgemäldes der Schwiegertochter Luise reduziert, kam es vermutlich neben diesem zu hängen, während das Schillersche Gegenstück »nun isoliert davon als eine Art Kultbild betrachtet«[117] werden konnte. Diese Aufspaltung des Bilderpaares jedoch verkehrte die ursprüngliche Intention des Dichters endgültig in ihr Gegenteil. Nicht von ungefähr hatte Schiller gleich zwei Porträtgemälde seiner Frau bei Ludovike Simanowiz in Auftrag gegeben. Während das kleine für Schiller eine Herzensangelegenheit gewesen sein muss, ist das große Bildnis Ausdruck einer spezifischen Inszenierungsabsicht: Von »eben der Größe« wie sein eigenes wollte der Dichter Charlottes Porträt, weil die Pendantbildnisse ihn und seine Frau als zwei sich ergänzende Hälften einer gemeinsamen, sein Werk ermöglichenden Existenz für die Nachwelt dokumentieren sollten.

Gänzlich unbemerkt ist das eheliche Diptychon dann aber doch nicht geblieben. *Schiller's sämmtliche Werke*, die 1835-1836 von der J.G. Cotta'schen Buchhandlung herausgegeben worden sind,[118] enthalten neben zehn Illustrationen auch die von Charles Louis Schuler für Cotta erstmals nachgestochenen Porträts Friedrich und Charlotte Schiller.[119]

Man würde nun zu gerne davon ausgehen, dass die beiden Porträts vorsätzlich als Frontispiz dem ersten und letzten der zwölf Bände vorangestellt wurden, um schon dem damaligen Leser sozusagen die Spannungspole zu suggerieren, zwischen denen sich Schillers Werk entwickelt habe.[120] Da die Porträts jedoch in manchen Exemplaren im siebten und achten Band eingebunden wurden, ist das recht unwahrscheinlich.[121] Andernfalls wäre auch sicherlich nicht im Anhang des zwölften Bandes eine

[117] Davidis (s. Anm. 9), S. 10.

[118] Wie Anm. 107.

[119] S. dazu den Brief des Kunstverlegers W. Creuzbauer vom 21.5.1835 an die J.G. Cotta'sche Buchhandlung (DLA), in dem die baldige Vollendung der Platte zum Schiller-Porträt sowie Probedrucke des Charlottenporträts erwähnt sind.

[120] So im Exemplar des DLA mit der Akzessionsnummer H 17299.

[121] So in den beiden Exemplaren des Cotta-Archivs im DLA. Ein weiteres Exemplar (DLA, Akzessionsnummer 899-910) enthält dagegen weder Friedrich noch Charlotte im Porträt.




Charlotte und Friedrich Schiller: Stahlstiche von Charles Louis Schuler nach Ludovike Simanowiz für die in der J.G. Cotta'schen Buchhandlung in den Jahren 1835-1836 erschienene, zwölfbändige Ausgabe Schiller's sämmtliche Werke

Kurzbiografie von Schillers Frau zu lesen, in der es in Anspielung auf Simanowiz' Bildnis (und offenkundig anhand der kurz zuvor publizierten schwesterlichen Vorgaben[122]) unter anderem heißt:

> Das wohlgetroffene, in zarter Individualität aufgefaßte Bildniß der Gattin Schiller's [Hervorhebung im Original], von einer befreundeten Künstlerin entworfen, spricht ihren Charakter treu und wahrhaft aus. Unschuld, Sanftheit und geistige Empfänglichkeit waren die Grundzüge ihres Wesens. Da eine harmonische Ehe ein schöner Schmuck in jeder Sphäre des männlichen Daseyns ist, so steht dieses Bild nicht unpassend neben dem des großen Dichters, und seine Freunde werden es als Vervollständigung des Umrisses seines Lebens gern begrüßen. […] Charlotte lebte ganz in Schiller und einzig für ihn. Ein Wesen voll reiner sinniger Empfänglichkeit für die Aufnahme seiner Ideen immer um sich zu finden, war ihm Bedürfniß, und in seinen Mittheilungen fand Char-

[122] S.o. das Zitat aus: Caroline von Wolzogen (s. Anm. 31), S. 103.

> lotte ihr höchstes Glück. ›Sie folgte gern, denn ihr ward leicht zu folgen.‹ Ein sicherer Geschmack war ihr in der Harmonie ihrer Seelenfähigkeiten angeboren.[123]

Schulers vorlagengetreue Wiedergabe ist dennoch mehr als nur eine wesentliche Voraussetzung für die Rekonstruktion der ursprünglichen Gestalt des wenige Jahre später so rücksichtslos beschnittenen Charlottenporträts.[124] Indem die Stiche auf das tatsächliche Format verweisen, dokumentieren sie die gegenseitige Bedingtheit der beiden Gemälde von Ludovike Simanowiz. Zugleich bestätigen sie einen Satz, der genau in der Mitte der erwähnten Kurzbiografie zu finden ist. Auch wenn dieser Satz, wie die gesamte Huldigung, von zeitgebundener Klischeehaftigkeit ist, trifft er – um Geist, Wissen und Verstand ergänzt –, wohl einen zentralen Aspekt der Beziehung zwischen Friedrich und Charlotte Schiller: »Ihr Gefühl ward nicht selten ein bestimmendes Urtheil für ihn.«

[123] Diese und die letzte Zitatstelle aus: Schiller's Sämmtliche Werke (s. Anm. 107), Bd. 12, S. 509. Im ersten Exemplar des Cotta-Archivs ist Simanowiz' Charlottenporträt direkt neben ihrer Kurzbiografie noch ein zweites Mal eingebunden (Bd. 12, vor S. 509).

[124] Vgl. das erwähnte Frontispiz beziehungsweise Charles Louis Schulers Stich als Einzelblatt (DLA, Inv.nr. 4563) sowie die fotografische Dokumentation des Gemäldezustands von 1908 (DLA, Inv.nr. 0551).

BARBARA NEYMEYR

EXZENTRISCHER SUBJEKTIVISMUS

Zur Wirkung von Goethes *Werther* auf Tiecks orientalischen Roman *Abdallah*

Offenbar blieb bisher unentdeckt, dass Ludwig Tiecks romanartiges, von der Forschung vernachlässigtes Frühwerk *Abdallah*[1] von Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* nachhaltig beeinflusst ist.[2] Das in Monographien und zahlreichen Aufsätzen bereits umfassend erforschte Feld der *Werther*-Rezeption lässt sich also noch um eine weitere intertextuelle Relation ergänzen. Dass sich Ludwig Tieck intensiv mit Goethe auseinandergesetzt hat, zeigt beispielsweise ein Brief, den er am 28. Dezember 1792 an seinen Freund Wilhelm Heinrich Wackenroder richtete: »gestern habe ich den Werther wieder gelesen, Goethe ist ein Gott, es griff mich sehr an.«[3] Bereits am 5. Mai 1792 stilisierte Wackenroder seine empfindsame Freundschaft mit Tieck pathetisch nach dem Modell von

[1] Bis heute hat Tiecks Frühwerk, darunter auch *Abdallah*, in der Forschung nur geringe Resonanz erfahren. Diese Rezeptionssituation spiegelt auch das unlängst erschienene umfangreiche Tieck-Handbuch wider: Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. v. Claudia Stockinger u. Stefan Scherer, Berlin / Boston 2011. Von intertextuellen Bezügen zwischen Tiecks *Abdallah* und Goethes *Werther* ist hier nirgends die Rede.

[2] Zitiert wird nach den folgenden Ausgaben: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände, hrsg. v. Friedmar Apel u.a. I. Abteilung: Sämtliche Werke, Bd. 8: Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen, in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht hrsg. v. Waltraud Wiethölter, Frankfurt a.M. 1994, S. 9-267 [= Paralleldruck der Fassungen von 1774 und 1787]. Aus dieser synoptischen Edition zitiere ich (mit der Sigle W) die jeweils auf der rechten Textseite abgedruckte spätere Version des Briefromans von 1787. – Ludwig Tieck, Schriften in zwölf Bänden, hrsg. v. Hans Peter Balmes u.a. Bd. 1: Schriften 1789-1794, hrsg. v. Achim Hölter, Frankfurt a.M. 1991. Vgl. hier *Abdallah. Eine Erzählung*: S. 253-447. Hölters umfangreicher und sehr differenzierter Kommentar zu Tiecks *Abdallah* (ebd., S. 972-1038) benennt zwar eine Vielzahl von Quellen und Einflüssen, bietet aber keinen Hinweis auf die intertextuellen Korrespondenzen mit Goethes *Werther*. Tiecks *Abdallah* wird nach Hölters Edition zitiert; den Belegen stelle ich jeweils die Sigle A voran.

[3] Wilhelm Heinrich Wackenroder, Werke und Briefe, Heidelberg 1967 [Photographischer Nachdruck der Ausgabe von 1938], S. 408.

DOI https://doi.org/10.46500/83531322-008 | CC BY-NC-ND 4.0

Goethes *Werther* und bezog sich dabei auf eine narzisstisch grundierte Aussage Werthers: »Und wie werth ich mir selbst werde, […] – wie ich mich selbst anbethe, seitdem sie mich liebt!« (W, S. 77).[4]

Einige Jahre später referiert Tieck in seinen Rezensionen *Die neuesten Musenalmanache und Taschenbücher (1796-1798)* geradezu enthusiastisch eine Passage aus Goethes *Werther*: »Sie erinnern sich der Stelle im Werther, wo dieser über die treue Nachahmung der Natur so schön und hinreißend spricht. Vielleicht sind nur wenige Leser dieses Meisterstücks von der darin liegenden Wahrheit so heftig ergriffen worden, als ich.«[5] – Dezidiert grenzt sich Tieck von einer Poetologie ab, die auf bloße Mimesis der Natur zielt. Die Intention eines Dichters, der »die Natur nur so schildern und copiren will, wie er sie wirklich findet«, hält er für »bedenklich«.[6] Seine Skepsis gegenüber ästhetischer Reproduktion der Wirklichkeit formuliert Tieck mit einer rhetorischen Frage: »Können wir denn die Natur wirklich so schildern, wie sie ist? Jedes Auge muß sie in einem gewissen Zusammenhange mit dem Herzen sehen, oder es sieht nichts […]«.[7] Indem Tieck die Naturdarstellung mit dem »Herzen« korreliert, beruft er sich auf ein Signalwort, das in Goethes *Werther* vom ersten Brief an zentrale Bedeutung erhält.

Mit seiner eigenen poetischen Programmatik orientiert sich Tieck an Werthers Absicht, sich »künftig allein an die Natur zu halten. Sie allein ist unendlich reich und sie allein bildet den großen Künstler« (W, S. 29). Wie Goethes Werther-Figur im Brief vom 26. Mai die Orientierung an einer konventionellen Regelästhetik verwirft, weil sie »das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben zerstören« würde (W, S. 29), so betont Tieck, »daß der Mensch, als denkendes und fühlendes Wesen, die Natur betrachtet«.[8] Seines Erachtens wird »jeder poetische Mensch in eine Stimmung versetzt, in der ihm Bäume und Blumen wie belebte und befreundete Wesen erscheinen«.[9] So kann die Natur für ihn sogar zur »Theilnehmerin seines Schmerzes oder seiner Leiden« avancieren.[10]

[4] Wackenroder schreibt: »Werther sagt ganz himmlisch schön, daß er sich selber anbetete, wenn seine Geliebte ihm die Neigung ihres Herzens kund täte […]. O Tieck, ich möchte mich auch selber anbeten, wenn ein Mensch, wie Du, dessen Worte mir Orakel sind, mich so mit dem veredelten Bilde meiner selbst in Rausch und Taumel versetzt« (ebd., S. 282).

[5] Ludwig Tieck, Die neuesten Musenalmanache und Taschenbücher (1796-1798), in: Ludwig Tieck, Kritische Schriften, Bd. 1, Leipzig 1848 [Photomechanischer Nachdruck Berlin/New York 1974], S. 75-132, hier S. 82.

[6] Tieck (ebd.), S. 82.

[7] Tieck (ebd.), S. 82.

[8] Tieck (ebd.), S. 83.

[9] Tieck (ebd.), S. 82.

[10] Tieck (ebd.), S. 83.

In dem Text *Goethe und seine Zeit*, den Ludwig Tieck den *Gesammelten Schriften von J.M.R. Lenz* als Einleitung vorangestellt hat, erklärt er noch im Jahre 1828 emphatisch: »Im Werther zeigte sich die ganze ungeheure Macht des jungen Autors. Vielleicht hat noch niemals ein Buch eine solche Wirkung auf eine ganze Nation hervorgebracht.«[11] Tieck konstatiert: »Wir fühlen unbedingt, im Götz und Werther ist das Höchste erreicht«.[12] Die Argumentation, mit der er sich in seinen Rezensionen *Die neuesten Musenalmanache und Taschenbücher (1796-1798)* vom ästhetischen Postulat einer strikten Mimesis der Natur abgrenzt,[13] macht evident, dass seine eigene Programmatik auf den Typus einer ›Seelenlandschaft‹ zielt, die durch Naturdarstellungen in Goethes *Werther* auf geradezu paradigmatische Weise exemplifiziert wird, vor allem in den Briefen vom 10. Mai, vom 18. August und vom 12. Dezember. An diese Tradition schließt Tieck an, indem er in seinem Frühwerk *Abdallah* suggestive Landschaften strategisch als Medium einer zerrissenen Psyche inszeniert und sie zugleich pathetisch überhöht. Trotz deutlicher Differenzen zeichnen sich hier aufschlussreiche Kontinuitäten ab, die Charakteristika der Sturm-und-Drang-Literatur mit Spezifika der Romantik verbinden.

Zuvor lässt bereits Tiecks Prosaskizze *Ryno* Reminiszenzen an Goethes *Werther* erkennen.[14] Tieck verfasste sie 1791 als Schlusskapitel für den Schauerroman *Die eiserne Maske. Eine schottische Geschichte von Ottokar Sturm*, den sein Lehrer Friedrich Eberhard Rambach 1792 unter diesem Pseudonym veröffentlichte.[15] – Schon der ungewöhnliche Name der von Todesphantasien umgetriebenen Ryno-Figur erinnert hier an Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers*. Denn in den von Werther rezitierten Ossian-Passagen wird eine Figur als »stattlicher Ryno!« apostrophiert (W, S. 233); wenig später ist sogar ein Kapitel mit dem Namen des Helden »Ryno« betitelt (W, S. 237).[16] Auch die auf Ryno

[11] Ludwig Tieck, Goethe und seine Zeit, in: Ludwig Tieck, Kritische Schriften, Bd. 2, Leipzig 1848 [Photomechanischer Nachdruck Berlin / New York 1974], S. 171-312, hier S. 210.

[12] Ludwig Tieck, Goethe und seine Zeit (ebd.), S. 257.

[13] Vgl. Tieck, Die neuesten Musenalmanache und Taschenbücher (a.a.O.), S. 82.

[14] Ludwig Tieck, Ryno, in: Ludwig Tieck, Werke in vier Bänden, hrsg. v. Marianne Thalmann, Bd. I: Frühe Erzählungen und Romane, Darmstadt 1980, S. 7-19.

[15] Vgl. dazu Wolfgang Rath, Ludwig Tieck: Das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk, Paderborn 1996, S. 53-54, 401. – Tiecks Teil-Autorschaft ist im Briefwechsel mit Wackenroder dokumentiert. Am 29. Mai 1792 schreibt Tieck über *Die eiserne Maske*: »Hast du sie schon gelesen? Lies sie doch, das letzte Kapitel ist ganz von mir, einzelne unbedeutende Zusätze ausgenommen […]. Auch vieles im vorletzten Kapitel ist von mir« (Wilhelm Heinrich Wackenroder, Werke und Briefe, Heidelberg 1967 [Photographischer Nachdruck der Ausgabe von 1938], S. 311).

[16] In ihrem extrem knapp gehaltenen Anmerkungsteil zu *Ryno* (a.a.O.) erwähnt Mari-

bezogene Aussage »die Zukunft lag vor ihm wie ein Abgrund voll schwarzer Nacht«[17] erscheint als intertextuelle Reverenz an Goethes Briefroman. Am 15. November 1772 beschreibt Werther seine eigene Situation expressiv mit analoger Metaphorik: Er betont, dass sein »ganzes Wesen zwischen Seyn und Nichtseyn zittert, da die Vergangenheit wie ein Blitz über dem finstern Abgrunde der Zukunft leuchtet« (W, S. 181). Wie in Goethes *Werther* wird auch in Tiecks *Ryno* die räumliche Vorstellung des Abgrunds in die zeitliche Dimension transponiert.

Schon das von Tieck verfasste Abschlusskapitel über den wahnsinnig werdenden Mörder Ryno in Rambachs Roman *Die eiserne Maske* zeigt Affinitäten zu Goethes berühmtem *Werther*-Roman, insbesondere zu den Ossian-Passagen.[18] Bereits in Goethes *Werther* treten das Wahnsinnsmotiv und die Thematik des Mordes hervor, wenn sich der Protagonist mit dem wahnsinnigen Blumensucher und mit dem zum Mörder gewordenen Bauernburschen konfrontiert sieht (W, S. 187-189, 203-209). Auf ominöse Weise repräsentieren diese Nebenfiguren einen mit unglücklicher Liebe verbundenen radikalen Subjektivismus. Diese Grundtendenz entspricht dem psychischen Extremismus Werthers.

anne Thalmann zwar, dass Toskar und Carno als Heldenfiguren in James Macphersons *Ossian* vorkommen. Dennoch identifiziert sie Ryno selbst nicht als Ossian-Figur. Und auch die intertextuellen Bezüge zur Ossian-Rezitation in Goethes *Werther*-Roman entdeckt sie nicht. – Wolfgang Rath erkennt »Ryno« zwar als »Ossian-Figur«, als »emphatische und krafttitanische Figur für Subjektivität«, aber auch ihm entgehen die intertextuellen Korrespondenzen mit Goethes *Werther*-Roman. Vgl. Wolfgang Rath, Ludwig Tieck: Das vergessene Genie (a.a.O.), S. 48. Dem »Schauerkapitel ›Ryno‹« widmet Rath in seinem Buch eine Passage (S. 42-49), die allerdings nur punktuell auf den Text selbst eingeht. Rath sieht Tiecks Protagonisten Ryno »zwischen Größenwahn und Zerknirschung, kraftgenialem Gott- und barockem Vanitasgefühl, Subjektivität und Nihilität, Selbstüberhöhung und Selbstverlust« sowie »zwischen den Polen Terror und Horror« taumeln (S. 48).

[17] Tieck, Ryno (a.a.O.), S. 10.

[18] Schmidt hält es für »sehr wahrscheinlich«, dass sich Tieck Ende 1790 »zum ersten Mal intensiv mit Macphersons Dichtung« beschäftigt hat, und sieht auch Goethes *Werther* als mögliche »Primärquelle für intertextuelle Referenzen« an. Allerdings bietet Schmidt keinen Hinweis auf die Ossian-Rezeption in Tiecks *Abdallah* (Wolf Gerhard Schmidt, ›Homer des Nordens‹ und ›Mutter der Romantik‹. James Macphersons *Ossian* und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur. Vier Bände, Berlin / New York 2003-2004, Bd. 2: S. 991, 990).

METHODISCHE PRÄMISSEN: ZUR POSITIONIERUNG IM INTERTEXTUALITÄTSDISKURS

Die Forschungskontroversen der vergangenen Jahrzehnte zum Themenfeld der Intertextualität lassen es naheliegend erscheinen, zunächst die methodischen Prämissen für die folgende vergleichende Analyse zu klären. Schon seit Jahrzehnten haben Intertextualitätstheorien in den Literaturwissenschaften Konjunktur.[19] Mit unterschiedlichen Implikationen rekurrieren sie auf die Grundtatsache, dass literarische Texte auf vielfältige Weise mit der kulturellen Tradition vermittelt sind. Bereits seit der Antike beziehen sich poetische Texte durch Zitate und Allusionen auf frühere Werke, indem sie diese imitieren, kreativ transformieren oder parodieren. Aber erst 1967 prägte die Poststrukturalistin Julia Kristeva den Begriff ›Intertextualität‹.[20] In ihrem Konzept nimmt sie zwar auf ein längst bekanntes Phänomen Bezug, reflektiert es aber mit neuartiger Radikalität. Seit den 1970er Jahren hat die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Formen intertextueller Einflüsse kontroverse Debatten entzündet.[21] Bis heute gilt ›Intertextualität‹ als heterogen: »Der Begriff erscheint vorerst nicht disziplinierbar, seine Polyvalenz irreduzibel.«[22]

Zwei konträre Positionen stehen einander diametral gegenüber. Bereits an der Frage, ob sie unter bestimmten Voraussetzungen auch miteinander kompatibel sein könnten, scheiden sich die Geister.[23] Der traditionellere

[19] Zu wichtigen Prämissen der Intertextualitätsforschung vgl. insbesondere den folgenden Sammelband: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hrsg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister unter Mitarbeit v. Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft Bd. 35). Pfister betont die notwendige »Differenzierung von unbewußter oder bewußter und von nicht-intendierter oder intendierter Intertextualität und damit von Intertextualität als Beziehungspotential oder als dessen Aktualisierung« (Manfred Pfister, Konzepte der Intertextualität, in: Intertextualität (ebd.), S. 1-30, hier S. 23). Vgl. außerdem Peter Stocker, Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien, Paderborn 1998 (Explicatio), S. 49-72.

[20] Vgl. dazu Oliver Scheiding, Intertextualität, in: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven, hrsg. v. Astrid Erll u. Ansgar Nünning unter Mitarbeit v. Hanne Birk u. Birgit Neumann, Berlin / New York 2005, S. 53-72, hier S. 53.

[21] Vgl. dazu die instruktive Darstellung moderner Intertextualitätskonzepte seit Bachtin durch Manfred Pfister, Konzepte der Intertextualität, in: Intertextualität, s. Anm. 19, S. 1-30.

[22] Renate Lachmann, Ebenen des Intertextualitätsbegriffs, in: Das Gespräch, hrsg. v. Karlheinz Stierle u. Rainer Warning, München 1984 (Poetik und Hermeneutik Bd. 11), S. 133-138, hier S. 134.

[23] Oliver Scheiding (a.a.O., S. 64) und Richard Aczel halten die kontären Positionen zu Recht für prinzipiell unvereinbar (Richard Aczel, Intertextualität und Intertextualitätstheo-

Intertextualitätsbegriff bezieht sich konkret auf einzelne literarische Werke und bezeichnet die in ihnen eruierbaren Anspielungen auf poetische Prätexte, die dann möglichst präzise zu ermitteln und auf ihre jeweilige Funktion hin zu befragen sind. Gérard Genette definiert ›Intertextualität‹ in seiner Abhandlung *Palimpseste* recht vage als »Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte«, versteht darunter »in den meisten Fällen« die Anwesenheit »eines Textes in einem anderen Text« und differenziert zwischen Zitat, Anspielung und Plagiat.[24] – Von Intertextualität im Sinne von Einzeltextreferenzen unterscheiden sich die neueren poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Ansätze fundamental: Sie erweitern den Gegenstandsbereich von Intertextualität so sehr, dass er geradezu ins Universelle expandiert – mit gravierenden theoretischen Implikationen und analysepraktischen Konsequenzen. Denn an die Stelle der Fokussierung auf einen konkreten individuellen Text tritt die Perspektive auf Textualität als solche. Während der deskriptiv auf Einzeltexte bezogene Intertextualitätsbegriff die Autonomie der Autorinstanz und die Einheit des Werkes voraussetzt, unterminiert das Konzept von Julia Kristeva alle herkömmlichen Vorstellungen von Autor, Werk und Leser so weitgehend, dass sich daraus nicht nur die Verabschiedung der Intentionalität des Autors ergibt, sondern sogar die Infragestellung jeglicher Subjektautonomie.[25]

rien, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hrsg. v. Ansgar Nünning, 4., aktualisierte u. erweiterte Aufl. Stuttgart / Weimar 2008, S. 330-332, hier S. 332). Manfred Pfister (a.a.O., S. 25) und Bernd Stiegler hingegen tendieren zur Annahme einer Kompatibilität der divergenten Theorien (Bernd Stiegler, Intertextualität: Einleitung, in: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, hrsg. u. kommentiert v. Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner u. Bernd Stiegler, Stuttgart 1996, S. 327-333, hier S. 331).

[24] Gérard Genette, Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1993 (edition suhrkamp Neue Folge Bd. 683), S. 10. [Titel der Originalausgabe: Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris 1982.]

[25] Symptomatisch für diese Tendenz erscheint auch der sehr problematische, aber dennoch erstaunlich wirkungsmächtige Essay *Der Tod des Autors* von Roland Barthes, La mort de l'auteur, in: Manteia 1968, S. 12-17. Dieser paradigmatische Essay des Poststrukturalismus wurde später in der Barthes-Werkausgabe publiziert: Roland Barthes, Œuvres complètes, hrsg. v. Éric Marty, Paris 1994, Bd. 2: 1966-1973, S. 491-495. Vgl. auch die deutschsprachige Version: Roland Barthes, Der Tod des Autors [Übersetzt v. Matias Martinez], in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hrsg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 185-193. – Zur Kritik an den provokativen Thesen und am argumentativen Duktus dieses Essays vgl. Barbara Neymeyr, Die Wiederbelebung des Autors und die Renaissance des Werks. Plädoyer für eine kulturhistorisch reflektierte Hermeneutik in der Literaturwissenschaft, in: Internationales Jahrbuch für Hermeneutik 6 (2007), S. 93-112. Erweiterter Wiederabdruck: Barbara Neymeyr, Utopie und Experiment. Zur Literaturtheorie,

Unter Rekurs auf Michail Bachtins Theorie der Dialogizität, Polyphonie und Heteroglossie[26] entwickelt Julia Kristeva ihr Konzept der ›intertextualité‹, in dem sie den Textbegriff kultursemiotisch erweitert:[27] Sie bezeichnet den Einzeltext als »ein Mosaik von Zitaten«,[28] das durch die Transformation anderer Texte zustande komme, und versteht die Kultur selbst als einen universellen Text, in dem alle individuellen Texte aufgehoben seien. Auch Roland Barthes betrachtet den Text als »ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur«, als einen »vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen, von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen«.[29] An die Stelle individueller Leistung soll hier das intertextuelle ›Spiel‹ der Literatur als kollektiver Produktionsprozess in einem Kosmos von Texten treten, die universell miteinander vermittelt sind und in einer unabschließbaren Dynamik der Sinnvervielfältigung aufeinander verweisen. In Konzepten dieser Art[30] verliert der Terminus ›Intertextualität‹ allerdings seine Differenzierungsfunktion und damit seine Existenzberechtigung.

Unter den Prämissen des poststrukturalistischen Ansatzes würde sich auch das produktive intertextuelle Spannungsfeld zwischen Goethes *Werther* und Tiecks *Abdallah* in universeller Intertextualität auflösen und dadurch seinen besonderen Status als Terrain für intertextuelle Analysen verlieren. Präzise Textvergleiche mit der Intention, die literarische Potenz konkreter intertextueller Referenzen zu entdecken, erübrigen sich, wenn

Anthropologie und Kulturkritik in Musils Essays, Heidelberg 2009 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 265), S. 217-240.

[26] Vgl. Michail M. Bachtin, Das Wort im Roman, in: Textsemiotik als Ideologiekritik, hrsg. v. Peter V. Zima, Frankfurt a.M. 1972, S. 183-193. Michail M. Bachtin, Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt a.M. 1979.

[27] Julia Kristeva, Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, in: Critique 23 (1967), Nr. 239, S. 438-465. [Deutsche Übersetzung: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven, hrsg. v. Jens Ihwe, Frankfurt a.M. 1972, Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II: S. 345-375.] Leicht revidierte Version in: Julia Kristeva, Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse, Paris 1969, S. 143-173.

[28] Kristeva schreibt: »tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*« (Julia Kristeva, Sémeiotiké (ebd.), S. 146).

[29] Roland Barthes, Der Tod des Autors, s. Anm. 25, S. 190.

[30] In diesem Sinne statuiert Culler »the intertextual nature of any verbal construct« (Jonathan Culler, The Pursuit of Signs, London 1981, S. 101). Grivel erklärt: »Il n'est de texte que l'intertexte« (Charles Grivel, Thèses préparatoires sur les intertextes, in: Dialogizität, hrsg. v. Renate Lachmann, München 1982, S. 237-248, hier S. 240). Und Harold Bloom bestreitet sogar die Existenz von Einzeltexten: »there are *no* texts, but only relationships *between* texts« (Harold Bloom, A Map of Misreading, New York 1975, S. 3).

Textualität grundsätzlich mit Intertextualität identisch und dadurch jeder Text von vornherein intertextuell sein soll. So gibt auch Pfister den »prägnanteren strukturalistischen oder hermeneutischen Modellen«, die sich auf »bewußte, intendierte und markierte Bezüge« zwischen Texten beziehen, zu Recht den Vorzug gegenüber dem »globale[n] Modell des Poststrukturalismus, in dem jeder Text als Teil eines universellen Intertexts erscheint«.[31]

Plausibler und viel besser operationalisierbar als poststrukturalistische Intertextualitätstheorien sind meines Erachtens die moderateren Konzepte von Intertextualität, die sich auf Beziehungsgeflechte zwischen Einzeltextreferenzen konzentrieren und keine Universalisierung des Intertextualitätsbegriffs vollziehen. Ihnen fehlt auch der dogmatische Absolutheitsanspruch poststrukturalistischer Ansätze. Schon Ulrich Broich argumentiert dafür, »zum ›harten Kern‹ der Intertextualität nur solche Fälle zu rechnen, in denen sich ein Text auf einen bestimmten, individuellen Prätext bezieht« und der Textbegriff »in einem engen Sinn« verwendet wird.[32] Von diesen Prämissen gehe auch ich in meiner intertextuellen Analyse aus. – In der Intertextualitätsforschung der vergangenen Jahrzehnte finden sich mehrere Konzepte, die bereits auf terminologische Differenzierungen zielen und sich dabei – mehr oder weniger erfolgreich – auch um eine Klassifikation verschiedener Typen von Intertextualität bemühen.[33] – Dass Intertextualitätsforschung nicht zuletzt zu einem wichtigen Faktor des modernen Memoria-Diskurses avancieren kann,

[31] Manfred Pfister, Konzepte der Intertextualität, in: Intertextualität, s. Anm. 19, S. 25.

[32] Ulrich Broich, Zur Einzeltextreferenz, in: Intertextualität, s. Anm. 19, S. 48-52, hier S. 48.

[33] Besonders elaboriert ist das Instrumentarium von qualitativen und quantitativen Bewertungskriterien, das Manfred Pfister vorschlägt. Er führt die Begriffe ›Referentialität‹, ›Kommunikativität‹, ›Autoreflexivität‹, ›Strukturalität‹, ›Selektivität‹ und ›Dialogizität‹ als qualitative Skalierungsmerkmale von Intertextualität ein und nennt als quantitative Bewertungskriterien »die Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Bezüge« und »die Zahl und Streubreite der ins Spiel gebrachten Prätexte« (vgl. Manfred Pfister, Konzepte der Intertextualität, in: Intertextualität, s. Anm. 19, S. 1-30, hier S. 26-30. – Gérard Genette unterscheidet zuvor bereits zwischen ›Intertextualität‹, ›Paratextualität‹, ›Metatextualität‹, ›Hypertextualität‹ und ›Architextualität‹. Vgl. Gérard Genette, Palimpseste, s. Anm. 24. Vgl. dazu die Darstellung und kritische Bewertung der Intertextualitätskonzepte in Barbara Neymeyr, Intertextuelle Transformationen. Goethes *Werther*, Büchners *Lenz* und Hauptmanns *Apostel* als produktives Spannungsfeld, Heidelberg 2012 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 300), S. 7-29, zu Pfister und Genette vgl. ebd. S. 21-26. – Andere Perspektiven verfolgt Peter Stocker, Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien, Paderborn 1998 (Explicatio). Ob sich die Terminologie Stockers durchsetzen wird, der im Felde der Intertextualität zwischen Metatextualität, Palintextualität, Demotextualität, Thematextualität, Hypertextualität und Similtextualität differenziert, kann allerdings bezweifelt werden.

zeigt das Diktum von Renate Lachmann: »Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität.«[34]

INSZENIERUNGEN DES SUBJEKTIVISMUS: *WERTHER*-ALLUSIONEN IN TIECKS *ABDALLAH*

Während Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* nach der Erstveröffentlichung im Jahre 1774 einen sensationellen Erfolg von internationaler Bedeutung hatte und bis heute zum Literaturkanon gehört, ist Tiecks *Abdallah* sogar unter Germanisten weniger bekannt. Die Schlusspartie dieses orientalischen Romans,[35] der von 1791 bis 1793, also schon kurz nach dem *Ryno*-Kapitel (1791) für Rambachs Roman *Die eiserne Maske* entstand und 1795 publiziert wurde, stellt ebenfalls den Tod eines wahnsinnig gewordenen Mörders dar. Vor allem aber weist Tiecks *Abdallah* markante, bislang unentdeckte intertextuelle Bezüge zu Goethes *Werther* auf, insbesondere zum Brief vom 18. August. Im stilistischen Duktus und im gedanklichen Gehalt unterscheidet sich Tiecks *Abdallah* allerdings deutlich von Goethes *Werther*: Im Gestus einer mitunter melodramatischen Schauerromantik,[36] die bis in phantastische Dimensionen reicht, inszeniert Tieck eine destruktive Persönlichkeitsentwicklung, die

[34] Renate Lachmann, Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt a. M. 1990, S. 35.

[35] Den umfangreichen Text *Abdallah*, der in Hölters Edition, s. Anm. 2, fast 200 Seiten umfasst, klassifiziere ich im Folgenden als Roman, obwohl Tieck selbst ihn im Untertitel als *Eine Erzählung* bezeichnet hat. Bereits Roger Paulin ordnet *Abdallah* der Gattung Roman zu (vgl. Roger Paulin, Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie. Aus dem Englischen übersetzt v. Hannelore Faden, München 1988, S. 54).

[36] Latente Selbstzweifel sind in der »Vorrede« spürbar, die Tieck seinem Frühwerk *Abdallah* glaubt voranstellen zu müssen (A, S. 255-256). Hier formuliert Tieck eine Captatio benevolentiae, »um jene Geburten der Phantasie zu rechtfertigen« (A, S. 255). – Berechtigt erscheint Tiecks Skepsis gegenüber dem eigenen Produkt angesichts der Passagen, in denen tatsächlich eine melodramatische Schauerromantik dominiert. Sie lassen mitunter den Eindruck unfreiwilliger Komik entstehen. – In diesem Sinne beanstandet Friedrich Gundolf in Tiecks *Abdallah* die »Häufung der Effekte« und erklärt mit ironischer Pointierung, in diesem »Jugendwerk« schwelge Tieck »in prunkvollem Osten, extremer Seelenraserei, wilder Liebe, wahnsinnigem Zweifel, entsetzlicher Angst, Rache, Bosheit und gräßlichen Begebenheiten« (Friedrich Gundolf, Ludwig Tieck (1929), in: Ludwig Tieck, hrsg. v. Wulf Segebrecht, Darmstadt 1976 (Wege der Forschung Bd. 386), S. 191-265, hier S. 205). – Deutlich positiver als Gundolf urteilt Kremer, der in Tiecks früher Prosa, auch in *Abdallah*, »Tiecks Interesse für komplexe psychologische Konstellationen« erkennt und hier eine besondere »Aufmerksamkeit für abweichende Verhaltensweisen und deren Psychogenese in individuellen Lebensgeschichten artikuliert« findet (Detlef Kremer, Frühes Erzählen (Auftragsarbeiten, Kunst-

sich immer mehr zu dämonischen Exzessen steigert und groteske Szenerien mit unheimlichen Abgründen zur Folge hat.

Anfangs steht der naive Idealismus des Protagonisten Abdallah dem illusionslosen philosophischen Materialismus seines Lehrers Omar diametral gegenüber. Im weiteren Handlungsverlauf jedoch wird Abdallah durch Omar, der zwar eine freundliche Fassade kultiviert, aber letztlich als Medium des Dämons Mondal, des bösen Weltprinzips, fungiert, sukzessive mit einer nihilistischen Weltanschauung infiziert. Insofern kann Tiecks *Abdallah* als negativer Bildungsroman[37] charakterisiert werden. Denn der Protagonist durchläuft einen verhängnisvollen Prozess, in dem Desillusionierung durch Reflexion allmählich den vorherigen Enthusiasmus zersetzt. Mit subversiven Strategien verführt Omar ihn zu einer radikalen materialistischen Ausrichtung auf Genuss um jeden Preis, bis sein moralisches Ethos schließlich vollständig in zynischem Egoismus untergeht. Zu fatalen Grenzwerten von Abdallahs Subjektivismus werden Verzweiflung, Mord und Wahnsinn. Zu seiner inneren Zerrissenheit trägt außer dem durch den Intellekt vermittelten Nihilismus auch eine Liebesproblematik bei. Schließlich endet die fatale Entwicklung Abdallahs mit seinem psychischen und physischen Ruin.[38]

Im Folgenden werde ich erstmals die motivischen Analogien herauspräparieren, an denen die intertextuelle Wirkung von Goethes *Werther* auf Tiecks *Abdallah* zu erkennen ist. Implizit nimmt Tieck auf die Relation zwischen Werthers pantheistischer Euphorie am 10. Mai und seiner realistischen Desillusionierung drei Monate später Bezug, indem er diese Perspektiven in seinem Roman *Abdallah* auf zwei Figuren verteilt: Omar, »der Lehrer Abdallahs, ein ehrwürdiger Greis« (A, S. 260), der sich zunächst als wohlwollend, liebenswürdig und lebenserfahren geriert, sich in der Schlusspartie aber selbst als mephistophelischer Verführer entlarvt (A, S. 445), reflektiert das Wesen der Natur im Dialog mit seinem Schüler, während sie gemeinsam in einer idyllischen Abendlandschaft spazierengehen. Abdallah zeigt sich von der Fülle des Lebendigen enthusiasmiert

märchen), in: Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. v. Claudia Stockinger u. Stefan Scherer, Berlin / Boston 2011, S. 496-514, hier S. 498).

[37] Vgl. dazu Christa Karoli, Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik, Bonn 1968 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Bd. 48), S. 194. Laut Karoli reicht »das Gespenstisch-Dämonische« in Tiecks *Abdallah* bis zu »einem wahren Teufelsspektakel exaltierter Phantasie« (ebd., S. 192). – Auch Karoli geht nicht auf die Ossian- und *Werther*-Rezeption Tiecks ein.

[38] Abdallahs desaströse Situation macht Tieck durch die Figurenperspektive evident: »Alles sagt sich von mir los, nur ich selber bleibe mir übrig. Vernichtung, stürme hervor! Brause heran, Verderben! – Hölle, öffne deine Arme!« (A, S. 438).

und gerät dabei in eine Euphorie, die bis in die Gestaltung einzelner Motive hinein von Werthers Pantheismus geprägt ist:

> Der letzte Streif der Abendröte glimmte durch die Fichtenwipfel […]. Verspätete Mücken spielten im Mondstrahle, Käfer summten träge und schläfrig um sie her […]. – o sieh Omar! wie alle Geschöpfe sich freuen, wie alles lebt und im Leben glücklich ist! Sieh, wie die kleinen Fliegen von der Abendröte Abschied nehmen […]. – O die lebendige Kraft die aus der Natur so unerschöpflich quillt und unzähligen Wesen Atem und Dasein gibt, – dieser Anblick erfüllt das Herz mit lautem überströmenden Dank gegen den, der so gütig alles aus dem Nichts hervorrief und zum Staube sprach: Lebe und sei glücklich! (A, S. 260-261).[39]

Am 18. August blickt Werther wehmütig auf seinen mittlerweile verlorenen Enthusiasmus zurück, indem er sich an das »warme Gefühl« seines »Herzens an der lebendigen Natur« erinnert, das ihn »mit so vieler Wonne überströmte« (W, S. 105). Dann evoziert er die frühere Erlebnisintensität, indem er detailliert beschreibt, wie »die Millionen Mückenschwärme im letzten rothen Strahle der Sonne muthig tanzten, und ihr letzter zuckender Blick den summenden Käfer aus seinem Grase befreyte« (W, S. 105). Dabei imaginiert Werther »alle die unergründlichen Kräfte«, die in der Natur wirken, »die Geschlechter der mannichfaltigen Geschöpfe. Alles, alles bevölkert mit tausendfachen Gestalten« (W, S. 107). Und über allem »weht der Geist des Ewigschaffenden, und freut sich jedes Staubes der ihn vernimmt und lebt« (W, S. 107).

Eine intertextuelle Vermittlung zwischen den beiden Naturszenen entsteht durch die Motive Mücke, Käfer, Freude, Kraft und Sonnenuntergang, die in auffälliger Weise miteinander korrespondieren. Zugleich ergibt sich eine wichtige Analogie durch die Vorstellung des Schöpfungsaktes bei der Verlebendigung des Staubes. Sie ist nicht nur in Goethes *Werther*, sondern auch in Tiecks *Abdallah* in den Horizont einer pantheistischen Imagination integriert, die sich mit dem ›überströmenden‹ Gefühl des ›Herzens‹ verbindet. Zur spezifischen Atmosphäre der beiden Naturszenen tragen diese Momente maßgeblich bei. Außerdem intensiviert der Enthusiasmus, der sie grundiert, die intertextuelle Korrelation zwischen Goethes *Werther* und Tiecks *Abdallah*.

Die *Werther*-Reminiszenzen in Tiecks Erzählung reichen noch weiter: Erstaunt bemerkt der Protagonist Abdallah, dass sein Lehrer Omar –

[39] Auch Ribbat sieht die *Werther*-Reminiszenzen in Tiecks *Abdallah* nicht. Er deutet diese Textstelle in seiner Habilitationsschrift als »präromantisch« (Ernst Ribbat, Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie, Kronberg i.Ts. 1978, S. 26).

anders als er selbst – durch diesen »Anblick nicht heiter« gestimmt ist (A, S. 261). Auf seine irritierte Nachfrage hin erhält er die folgende Antwort, die ihn mit der »traurige[n] Wahrheit« konfrontiert (A, S. 261):

> die Abendfliegen sind verschwunden, sie sangen der Sonne so wehmütig nach, denn es war das letztemal, daß sie sich in ihrem Strahl erquickten. – Diese Woge wirft das Leben an den Strand, die nächste Welle kömmt, verschlingt es wieder und senkt es in die tiefsten Abgründe. – Eine unendliche Schöpfung spielt itzt lebendig um dich herum, – und in der folgenden Stunde – liegt sie tot und verwest. – Eine Lebenskraft fliegt durch die Natur und Millionen Wesen empfangen wie ein Almosen auf einem Augenblick einen Funken Leben, sie sind – und geben dann ihr Leben wieder ab und werden toter Staub. Die Welt ist ein Gesang, wo ein Ton den andern verschlingt und vom nächsten verschlungen wird. – […] Alles wird nur geboren um zu sterben […] (A, S. 261).

Schon Werther beschreibt seine Desillusionierung am 18. August mit ähnlicher Radikalität. In seine Vanitas-Vision integriert er ebenfalls die symptomatischen Motive des Lebens, des Augenblicks, des Abgrundes, der Welle sowie die Vorstellung des Verschlingens. Und wie später die Omar-Figur in Tiecks *Abdallah* bringt zwei Jahrzehnte früher bereits Goethes Werther die Impression der Vergänglichkeit mit dem unendlichen Lebensstrom in Verbindung, in dem alles entsteht und vergeht:

> Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen, und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewigoffenen Grabes. Kannst du sagen: Das *ist*! da alles vorüber geht? da alles mit der Wetterschnelle vorüber rollt […] in den Strom fortgerissen, untergetaucht und an Felsen zerschmettert wird; Da ist kein Augenblick, der nicht dich verzehrte […]; mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft die in dem All der Natur verborgen liegt […]. Himmel und Erde und ihre webenden Kräfte um mich her: Ich sehe nichts als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer (W, S. 107|109).[40]

[40] Karl Philipp Moritz lässt den Protagonisten in seinem Roman *Anton Reiser* explizit auf Goethes Sturm-und-Drang-Roman Bezug nehmen und in einer identifikatorischen *Werther*-Lektüre schwelgen. Dabei referiert er sogar aus dieser Passage des Briefes vom 18. August. Hier sieht Anton Reiser »seine Betrachtungen über Leben und Dasein […] fortgesetzt – ›*Wer kann sagen, das ist, da alles mit Wetterschnelle vorbeifliehet?*‹ – Das war eben der Gedanke, der ihm schon so lange seine eigne Existenz wie Täuschung, Traum, und Blendwerk vorgemalt hatte. – « (Karl Philipp Moritz, Anton Reiser. Ein psychologischer Roman, in: Karl Philipp Moritz: Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier, Bd. 1: Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde, Frankfurt a. M. 1999, S. 85-518, hier S. 334-335).

Tieck adaptiert für seinen Roman *Abdallah* auch die pantheistischen Tendenzen Werthers. Schon im Brief vom 10. Mai lässt Goethe seinen Protagonisten in kosmischer Harmonie schwelgen. Bei der Wahrnehmung der »unergründlichen Gestalten« glaubt Werther sogar »das Wehen des Allliebenden« zu fühlen, »der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält« (W, S. 15). Und in Tiecks Roman philosophiert Omar im Gespräch mit seinem Schüler Abdallah: »alles ist nur *ein* Hauch, *ein* Geist wandelt durch die ganze Natur und *ein* Element wogt in der Unermeßlichkeit – und dieses ist *Gott*!« (A, S. 268).[41] Dann fährt er fort: »der Unendliche […] umarmt und durchdringt die Welt, *die Welt ist Gott*, in *einem* Urstoff steht er in Millionen Formen vor uns, wir selbst sind Teile seines Wesens! – Dies ist der tiefe Sinn von der Lehre seiner Allgegenwart« (A, S. 268).[42]

Die elegische Retrospektive Abdallahs auf den naiven Enthusiasmus, der ihn erfüllte, bevor ihn Omar so radikal desillusionierte, entspricht bis in sprachliche Details der nostalgischen Sicht Werthers am 18. August. Im Rückblick auf die Euphorie, die ihm früher »das innere glühende heilige Leben der Natur eröffnete«, schreibt Werther: »wie faßte ich das alles in mein warmes Herz, fühlte mich in der überfließenden Fülle wie vergöttert« (W, S. 107).[43] Auf diese Vorstellung greift Abdallah zurück, wenn er

[41] Wolfgang Rath hingegen, der in seiner Tieck-Monographie den Roman *Abdallah* nur knapp thematisiert, schreibt zu dieser Textstelle: »Abdallah gehen die Dimensionen von Herders Einheitsdenken auf« (Wolfgang Rath, Ludwig Tieck: Das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk, Paderborn 1996, S. 415).

[42] Peter Wesollek rätselt über die Quelle eines solchen Pantheismus, ohne Goethes *Werther* als Prätext in Betracht zu ziehen: »Woher immer Tieck den Gedanken von der Allgegenwart Gottes auch haben mag, gewiß ist jedenfalls, daß er in ›Abdallah‹, vor der Böhme und Schleiermacher-Lektüre, bereits geäußert wird« (Peter Wesollek, Ludwig Tieck oder Der Weltumsegler seines Innern. Anmerkungen zur Thematik des Wunderbaren in Tiecks Erzählwerk, Wiesbaden 1984, S. 108).

[43] Herrmann übt Kritik an der Textversion von 1787, in der Goethe die ursprüngliche Aussage des Erstdrucks von 1774 »verlohr mich in der unendlichen Fülle« (W, S. 106) durch die Formulierung »fühlte mich in der überfließenden Fülle wie vergöttert« substituiert (W, S. 107): »Dem klassischen Goethe mochte das ›verlohr mich‹ von 1774 zu emotional und ganymedisch sein, so daß er es durch eine abgeschwächtere und blassere Formel ersetzte. Den Sinn des Satzes hat er damit zerstört« (Hans Peter Herrmann, Landschaft in Goethes *Werther*. Zum Brief vom 18. August, in: Goethes *Werther*. Kritik und Forschung, hrsg. v. Hans Peter Herrmann, Darmstadt 1994 (Wege der Forschung Bd. 607), S. 360-381, hier S. 368). – Diesem Verdikt Herrmanns ist allerdings entgegenzuhalten, dass Goethe in der späteren Fassung die Diskrepanz zwischen Werthers Gefühl von Universalharmonie und dessen Verlust markanter zum Ausdruck bringt. Insofern bietet diese Textversion eine konsequentere Weiterführung des Spannungsverhältnisses, das Werther am Anfang des Briefes vom 18. August mit der rhetorischen Frage artikuliert: »Mußte denn das so seyn, daß das, was des Menschen Glückseligkeit macht, wieder die Quelle seines Elendes würde?« (W, S. 105).

Omar in einem Zustand ratloser Resignation fragt: »Du hast mich Verachtung meiner selbst und der Welt gelehrt, wohin mit meiner Liebe, mit der ich sonst so warm die Natur umfaßte?« (A, S. 274). Darauf erwidert Omar – analog zu Werthers Evokation »des Allliebenden« (W, S. 15) – mit pantheistischer Konsequenz: »du sollst alles lieben« (A, S. 274).

Im Brief vom 12. Dezember schildert Werther schließlich die Überschwemmung eines Flusses mit dem Ambivalenz-Pathos der tradierten Erhabenheitsästhetik als »fürchterliches Schauspiel«: »Eine stürmende See im Sausen des Windes!« Und »die Fluth in fürchterlich-herrlichem Wiederschein« (W, S. 213).[44] Tieck lässt das zweite Kapitel seines Romans *Abdallah*, das weitgehend aus der philosophischen Unterredung zwischen Abdallah und Omar besteht, mit einem Orkan enden, den er ebenfalls als erhabenes Naturschauspiel inszeniert. Dabei übernimmt er sogar Werthers Metaphorik, wenn er schildert, wie »die Gegend allgemach wie hinter einem schwarzen Vorhang hinabsank« (A, S. 270). Werther veranschaulicht seine Desillusionierung am 18. August mit dem Motiv des Vorhangs: »Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen« (W, S. 107).

Die existentielle Orientierungslosigkeit des Menschen beschreibt Tiecks Omar-Figur mit einer auf die Antike zurückgehenden Vorstellung, die auch Goethe verwendete.[45] Omar thematisiert das Gefühl des Ausgeliefertseins auf »einem Meere«: »die unendliche See dehnt sich dir furchtbar unermeßlich entgegen« (A, S. 262). – Schon Werther inszeniert in seinen Briefen mehrmals die Vorstellung des Unermesslichen und Unendlichen im Zusammenhang mit dem Meer. Dabei beruft er sich explizit auf Homers *Odyssee*: »Wenn Ulyß von dem ungemeßnen Meer und von der unendlichen Erde spricht, das ist so wahr, menschlich, innig, eng und geheimnißvoll« (W, S. 153). An anderer Stelle formuliert Werther in nostalgischer Retrospektive seine Sehnsucht nach dem »Ufer des ungemessenen Meeres«, das er metaphorisch als den »schäumenden Becher des Unendlichen« charakterisiert (W, S. 107). Auch im Hinblick auf die Gefäßmetaphorik korrespondiert Tiecks *Abdallah* mit Goethes *Werther*. Im Zusammenhang mit einer mitternächtlichen Kahnfahrt Abdallahs heißt es: »Der Fluß schien ein Becher voll goldenen Weins« (A, S. 319). Im Hinblick auf Aussagetendenz, motivische Gestaltung und sprachliche Details sind die Parallelen evident.

[44] Werthers Darstellung zufolge entsteht diese »stürmende See« dadurch, dass »der Fluß […] übergetreten« ist und das »Thal überschwemmt« hat (W, S. 213).

[45] Zur antiken Seefahrtsmetapher, die im Laufe der Kulturgeschichte zum Topos avancierte, und zu ihrer Verwendung bei Goethe vgl. Barbara Neymeyr, Navigation mit ›virtus‹ und ›fortuna‹. Goethes Gedicht *Seefahrt* und seine stoische Grundkonzeption, in: Goethe-Jahrbuch 115 (1998), S. 29-44.

Auch Omars Überlegungen zur existentiellen Aporie des Menschen schließen an Goethes Briefroman an, in dem Werther über »die Wände« reflektiert, »zwischen denen man gefangen sitzt« (W, S. 23). Omar konstatiert: »Wir tappen ängstlich umher – und finden nur die Wände die uns eingeschlossen halten. Wir sehen nichts, als daß wir Gefangene sind« (A, S. 262). In Tiecks *Abdallah* wird das Motiv der Gefangenschaft bis zur Vorstellung eines klaustrophobischen Zustands gesteigert, der mit einem aporetischen Solipsismus[46] verbunden ist. Im Gespräch mit seinem Schüler Abdallah entwirft Omar implizit eine agnostizistisch-nihilistische Variante zum erkenntnistheoretisch akzentuierten Höhlengleichnis, das sich im Siebenten Buch von Platons *Politeia* findet.[47]

Als Ausgangspunkt für dieses erkenntnistheoretisch perspektivierte Denkmodell Platons fungiert die Situation gefangener Höhlenbewohner, die von den Dingen der Außenwelt lediglich die Schatten wahrnehmen, die durch eine äußere Lichtquelle auf die Innenwände der Höhle geworfen werden. Infolge fehlender Welterfahrung identifizieren die Menschen diese Schatten irrtümlich mit den Dingen selbst. Gleichnishaft analogisiert Platon die Relation zwischen den realen Dingen und ihren bloßen Schatten mit dem Verhältnis zwischen den Ideen als den Urbildern und deren Abbildern in Gestalt der Einzelphänomene in der konkreten sinnlich erfahrbaren Welt. Dieses erkenntnistheoretische Modell bildet das Fundament des Platonischen Dualismus. In der *Politeia* führt Platon das Gleichnis noch einen Schritt weiter, indem er die Szenerie durch die Vorstellung eines philosophischen Führers ergänzt, der den Höhlenbewohnern den Weg ans Tageslicht ermöglichen will, um ihnen eine adäquate Erkenntnis der Wirklichkeit zu vermitteln, dabei jedoch mühsame Überzeugungsarbeit gegen ausgeprägte Widerstände leisten muss.

Im Unterschied zu Platon beschreibt Tiecks Omar-Figur die Gefangenschaft als prinzipiell unentrinnbar, mithin als existentiellen Dauerzustand:

> Aber unsre Weisheit findet eine Felsenmauer vor sich, an die sie vergebens mit allen Kräften anrennt, – wir sind in einem ehernen Gewölbe eingeschlossen, wir sehen nichts, was wirklich ist, die schimmernden

[46] Auch Tiecks Erzählung *Der blonde Eckbert* ist durch ein Motivgeflecht aus Egozentrik, Solipsismus-Vorstellungen und Angst vor dem Wahnsinn bestimmt. Anders als in *Abdallah* kommt hier zusätzlich noch die Inzest-Problematik ins Spiel. Mit psychologischer Konsequenz treibt Tieck seinen Protagonisten in der Schlusspassage der Erzählung auf die für ihn traumatische Erkenntnis der realen Konstellation zu. Wie Abdallah stirbt daraufhin auch Eckbert im Zustand geistiger Umnachtung.

[47] Vgl. Platon, Politeia 514 a – 519 d. – In: Platon, Sämtliche Werke, Bd. 3: Phaidon. Politeia, in der Übersetzung v. Friedrich Schleiermacher mit der Stephanus-Nummerierung hrsg. v. Walter F. Otto, Ernesto Grassi u. Gert Plamböck, Hamburg 1958, S. 224-228.

> Gestalten die wir wahrzunehmen glauben, sind nichts, als der Widerschein von uns selbst im glatten Erze (A, S. 262).

Die Differenz zu Platon hat in *Abdallah* auch erkenntnistheoretische Implikationen. Anders als Platon im Höhlengleichnis der *Politeia* schließt Tiecks Omar hier grundsätzlich jede Erkenntnis über die Welt und ihre Phänomene aus. Denn er sieht das Individuum hermetisch im »ehernen Gewölbe« des eigenen Bewusstseins eingesperrt und seine Perspektiven in monadenhaftem Selbstbezug auf das eigene Ego im Kerker reduziert. Mit diesem Denkbild lässt er zugleich jeden Anspruch auf eine adäquate Wahrnehmung der Wirklichkeit als illusionär erscheinen. In Tiecks *Abdallah* steigert sich die Problematik der Gefangenen, die Platon in seiner *Politeia* inszeniert, also bis zur existentiellen Aporie. In einem derartigen Gefängnis wird die Außenwelt nicht einmal durch Schatten realer Dinge repräsentiert. Was bleibt, sind die weltlosen Imaginationen eines projizierenden Ich, das nur noch das factum brutum der eigenen Gefangenschaft zu erkennen vermag.

Die Solipsismus-Thematik verbindet Tieck in *Abdallah* mit der Problematik des Narzissmus: Die Omar-Figur reduziert die Welt auf die Zweidimensionalität des Spiegelbildes, das sich als der bloße »Widerschein von uns selbst im glatten Erze« erweist (A, S. 262). Goethe gestaltet den Motivkomplex von Subjektivismus, Narzissmus[48] und Eskapismus im *Werther*-Roman ebenfalls als Symptomatik eines fatalen Wirklichkeitsverlustes. Mithin lässt sich Tiecks *Abdallah* auch unter diesem Aspekt als Resultat einer produktiven *Werther*-Rezeption lesen. Bereits am 22. Mai beschreibt Werther den Eindruck, dass »das Leben des Menschen nur ein Traum sey« (W, S. 23). Und im Hinblick auf eskapistische Phantasien formuliert er die sentenzartige Quintessenz, »daß alle Beruhigung über gewisse Puncte des Nachforschens nur eine träumende Resignation ist, da man sich die Wände, zwischen denen man gefangen sitzt mit bunten Gestalten und lichten Aussichten bemahlt« (W, S. 23).

Die Analogien zwischen dieser Perspektive Werthers (W, S. 23) und Omars fatalistisch-resignativer Vorstellung, die Menschen seien »Gefan-

[48] Zu dieser komplexen Konstellation vgl. die psychoanalytisch differenzierende Studie von Wolfgang Kaempfer, Das Ich und der Tod in Goethes *Werther*, in: Goethes *Werther*. Kritik und Forschung, hrsg. v. Hans Peter Herrmann, Darmstadt 1994 (Wege der Forschung Bd. 607), S. 266-294. – Der Narzissmus Werthers ist in der Forschung wiederholt hervorgehoben worden. Vgl. z.B. Reinhart Meyer-Kalkus, Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit, in: »Wie froh bin ich, daß ich weg bin!« Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther* in literaturpsychologischer Sicht, hrsg. v. Helmut Schmiedt, Würzburg 1989, S. 85-146.

gene«, die sich durch unüberwindbare »Wände […] eingeschlossen« sehen (A, S. 262), sind aufschlussreich. Übrigens hat Georg Büchner – neben weiteren wichtigen Aspekten des *Werther*-Romans[49] – auch diesen markanten Motivkomplex später für seine *Lenz*-Erzählung adaptiert.[50] In Goethes *Werther* verbinden sich die Motive des Kerkers und der Gefangenschaft mit einer euphemistischen Perspektive auf den Suizid. Werther betrachtet den Freitod nämlich als die Konsequenz, die jeder Mensch aus der leidensträchtigen conditio humana zu ziehen vermag, »hält er doch immer im Herzen das süße Gefühl der Freyheit, und daß er diesen Kerker verlassen kann wann er will« (W, S. 25).

Während sich Goethes Werther emphatisch als Individuum inszeniert und dabei einen radikalen Subjektivismus kultiviert, der in seinem Naturverhältnis ebenso zum Ausdruck kommt wie in seinen Freitod-Phantasien, lässt der mephistophelische Verführer Omar in Tiecks *Abdallah* eine andere Tendenz erkennen: Er steigert den Pessimismus in der philosophischen Unterredung mit seinem Schüler Abdallah bis zu einem subversiven Nihilismus jenseits von »Gut und Böse« (A, S. 266). In dieser weltanschaulichen Position erhält der Pantheismus eine zentrale Bedeutung. Für den Protagonisten Abdallah hat er aber letztlich fatale Implikationen. Denn Omar verwendet ihn in seiner Argumentation, um alle dualistischen Konzepte zu eskamotieren und damit vor allem moralische Wertungskriterien außer Kraft zu setzen. Auf diese Weise versucht er einen erkenntniskritischen Agnostizismus (A, S. 266) mit einem prinzipienlosen Immoralismus zu verbinden, der seinen Schüler zum Hedonismus animieren soll: »Ein großer Schwung wälzt sich durch alle Teile der Natur, durch alle Wesen klingt *ein* Ton, Eine Kraft drängt sie zu einem Mittelpunkt: *Genuß!*« (A, S. 263).[51]

[49] Vgl. dazu die folgende Studie, die diese intertextuellen Bezüge erstmals umfassend analysiert: Barbara Neymeyr, Intertextuelle Transformationen. Goethes *Werther*, Büchners *Lenz* und Hauptmanns *Apostel* als produktives Spannungsfeld, Heidelberg 2012 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 300).

[50] In Büchners *Lenz*-Erzählung schildert der Protagonist sein Gefühl der Aporie im Zustand eines nihilistischen Ennui folgendermaßen: »o! so langweilig, ich weiß gar nicht mehr, was ich sagen soll, ich habe schon alle Figuren an die Wand gezeichnet« (Georg Büchner, Werke und Briefe. Münchner Ausgabe, hrsg. v. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm u. Edda Ziegler, 6. Aufl. München 1997, S. 153). – Auch der Solipsismus gehört zum pathologischen Syndrom von Büchners Lenz: Ihm kommt es so vor, »als existiere er allein, als bestünde die Welt nur in seiner Einbildung« (ebd., S. 156).

[51] Die anfangs noch positiv erscheinenden Konnotationen der pantheistischen Weltanschauung werden später durch nihilistische und immoralistische Implikationen überlagert und abgelöst. So ruft Omar: »Es ist kein Gott und keine Tugend! […] Genuß ist die Tugend des Menschen, er selbst ist sein Gott, die Kette des Schicksals ist zertrümmert, […] die Verächtlichkeit thront in der Schöpfung!« (A, S. 372).

Ausgerechnet das zunächst pantheistisch grundierte, dann allerdings nihilistisch aufgeladene und dadurch radikalisierte Konzept benutzt Omar, um seinen Schützling Abdallah zu verderben, der sich von ihm »durch Labyrinthe« geführt und rettungslos einer universellen Skepsis ausgeliefert sieht (A, S. 266).[52] Als mephistophelischer Verführer fingiert Omar eine Attitüde des Wohlwollens, die der Handlungsverlauf des Romans aber sukzessive als falsche Fassade entlarvt. Indem Omar seinem Schüler die idealistischen Orientierungen nimmt, leitet er ihn mit subversivem Instinkt auf geistige Abwege, um ihn zugleich moralisch zu depravieren und ihn dann vollends zu ruinieren. Die Folgen dieser perfiden Strategien zeigt der Schlussteil des Romans: Abdallah ermordet seinen Freund Raschid und liefert seinen eigenen Vater Selim dem Tyrannen Ali und damit dem sicheren Tod aus. Er selbst stirbt schließlich in einem desolaten Zustand, der von Wahnsinn begleitet wird.

SYMBOLISCHE AUSDRUCKSFORMEN PSYCHISCHER ZUSTÄNDE

In Goethes *Werther*-Roman sind auffällige Korrespondenzen zwischen der psychischen Disposition des Protagonisten und seiner Wahrnehmung der Landschaft festzustellen, die durch die Jahreszeiten-Symbolik noch verstärkt werden. Auch diese Konstellationen hat Tieck für seinen Roman *Abdallah* adaptiert. Schon in seinem ersten Brief bezeichnet Werther den Frühling am 4. Mai euphorisch als »Jahrszeit der Jugend« (W, S. 13). Und im weiteren Verlauf des Geschehens entsprechen symptomatische Herbstimpressionen seiner immer desolater werdenden Verfassung. Wie intensiv sich Werther selbst mit der Herbststimmung identifiziert, zeigt seine Mitteilung am 4. September 1772: »Ja, es ist so. Wie die Natur sich zum Herbste neigt, wird es Herbst in mir und um mich her. Meine Blätter werden gelb und schon sind die Blätter der benachbarten Bäume abgefallen« (W, S. 161).[53] Dieses außergewöhnliche Selbstbild Werthers, der sich hier sogar metaphorisch als Baum beschreibt, korrespondiert mit den lugubren Naturszenerien der Ossian-Dichtung, die er später rezitiert. Aus der Perspektive von Ossians Armin-Figur trägt Werther eine Prognose aus dem

[52] Auch Werther verwendet am 12. August das Motiv des Labyrinths: »Die Natur findet keinen Ausweg aus dem Labyrinthe der verworrenen und widersprechenden Kräfte, und der Mensch muß sterben« (W, S. 101).

[53] Wiederholt ist in Goethes Briefroman in symbolischem Sinne von entlaubten Bäumen die Rede (vgl. z.B. W 179, 205, 239).

»Alpin«-Kapitel vor, die seiner exzeptionellen Selbstdarstellung als Baum entspricht: »Aber die Zeit meines Welkens ist nahe, nahe der Sturm, der meine Blätter herabstört!« (W, S. 245).

Auch in dieser Hinsicht lässt Tiecks *Abdallah* markante Analogien zu Goethes Briefroman erkennen. Nachdem Omar seinen Schützling durch deterministische Konzepte und amoralische Prämissen gleichsam infiziert hat, sieht sich dieser den Naturgewalten widerstandlos ausgeliefert. Mit symptomatischer Herbstmetaphorik attestiert sich Abdallah einen Mangel an Autonomie und geht dabei sogar über Werthers bildhafte Selbstbeschreibung als Baum noch hinaus, indem er sich selbst auf den heteronomen Status eines Blattes reduziert: »Mein Wille sinkt im Triebwerk des Ganzen unter und mit der Tugend ist das Laster zugleich gestorben, ich bin ein abgerissnes Blatt, das der Wirbelwind nach seinem Gefallen in die Luft wirft« (A, S. 271).

Fühlt sich Werther am 3. November 1772 »wie ein versiegter Brunn« (W, S. 179), so verwendet Tiecks Abdallah dasselbe Verb, wenn er seinem Lehrer Omar die Folgen der fundamentalen Desillusionierung gesteht, die er durch die philosophische Unterredung mit ihm erfahren hat. Dabei entwirft er eine Szenerie, in der signifikante Naturmetaphern seinen psychischen Prozess veranschaulichen: »nun ist die Kraft meiner Seele versiegt, alle meine schönen Entwürfe, meine wonnevollen Schwärmereien liegen wie Leichen um mich her, alle Freuden sind verwelkt, alle Hoffnungen in meiner Brust verwest« und im »Kampf rastloser Zweifel« untergegangen (A, S. 269). Anders als bei Werther ist das herbstliche Lebensgefühl Abdallahs allerdings primär durch eine weltanschauliche Desorientierung bedingt. Denn sein Lehrer Omar verführte ihn zu erkenntnistheoretischer Skepsis und zu einem prinzipienlosen Immoralismus, um ihn gänzlich zu ruinieren.

Goethe verbindet die ominösen Konnotationen der Herbstmetaphorik am Ende seines *Werther*-Romans suggestiv mit einer literarischen Tradition, indem er Lessings Tragödie *Emilia Galotti* erwähnt, die 1772 erschien, nur zwei Jahre vor seinem eigenen Briefroman. Die Todesassoziationen vermittelt er sowohl mit Naturmetaphorik als auch mit einem literarischen Prototyp. Dass man nach Werthers Suizid ausgerechnet »Emilia Galotti […] auf dem Pulte aufgeschlagen« findet (W, S. 265), ist im Hinblick auf die Katastrophe im 5. Akt von Lessings Drama symptomatisch: Gemäß einem von Titus Livius überlieferten römischen Vorbild glaubt die Protagonistin durch die an den eigenen Vater delegierte Selbstvernichtung ihre weibliche Tugend retten zu müssen.

Affinitäten zur Situation Werthers bietet am Ende die Naturmetaphorik in Emilias Selbstdeutung: »Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie

entblättert«.[54] In der Schlussszene V|8 wiederholt Odoardo diese Aussage mit affirmativem Nachdruck, während er seine sterbende Tochter im Arm hält.[55] Und diese Repetition verstärkt die lugubre Bedeutung der Natursymbolik. Goethe überträgt sie auf seinen Protagonisten, indem er die Lektüre von Lessings Tragödie in einen direkten zeitlichen Zusammenhang mit Werthers Selbsttötung bringt (W, S. 265) und ihn zuvor noch eine Ossian-Partie rezitieren lässt, die als bildhaftes Korrelat zur eigenen psychischen Disposition erscheint: »Aber die Zeit meines Welkens ist nahe, nahe der Sturm, der meine Blätter herabstört!« (W, S. 245).

DAS SPANNUNGSVERHÄLTNIS ZWISCHEN ERLEBNISINTENSITÄT UND SPRACHSKEPSIS IM INTERTEXTUELLEN VERGLEICH

Schon lange bevor seine leidenschaftliche Emotionalität zusehends durch Melancholie überlagert wird (W, S. 179), bezweifelt Werther die Möglichkeit, die Intensität des Wahrgenommenen und Erlebten adäquat zu verbalisieren. Bereits am 10. Mai formuliert er im Hinblick auf seine pantheistische Naturerfahrung den emphatischen Optativ: »ich […] denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes!« (W, S. 15). Auch die Sprachskepsis aus Goethes *Werther* wirkt in Tiecks *Abdallah* weiter. Hier betont der Protagonist ebenfalls die Diskrepanz zwischen Erlebnisreichtum und Spracharmut, wenn er seinem Lehrer Omar resignativ erklärt:

> Es gibt keine Worte, keine Sprache, in der ich alles so lebendig, so lauter hingießen könnte, wie es hier in meinem Herzen strömt und lebt! – Könnt' ich dein Herz in das meinige legen, deinen Geist in den meinigen schmelzen, – o dann, dann würdest du mir die Worte ersparen und mich ohne Sprache verstehn! (A, S. 299-300).

Die Parallelen sind evident: Im skeptischen Urteil über Möglichkeiten sprachlichen Gefühlsausdrucks stimmen Werther und Abdallah überein. Indem Tiecks Protagonist dem Optativ eine Negation vorangehen lässt (»Es gibt keine Worte, keine Sprache«), bewertet er seinen eigenen

[54] Gotthold Ephraim Lessing, Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: Gotthold Ephraim Lessing, Werke, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, 8 Bände, München 1970-1979, Lizenzausgabe Darmstadt 1996, Bd. II: Trauerspiele. Nathan. Dramatische Fragmente, München 1971, S. 127-204, hier S. 203.

[55] Lessing, Emilia Galotti (ebd.), S. 204.

Wunsch allerdings von vornherein als irreal und verstärkt dadurch das Moment der Resignation.

Goethe inszeniert die Sprachskepsis Werthers auch dort, wo er Charakteristika eines anderen Menschen oder die Intensität der eigenen Emotionen nicht angemessen meint verbalisieren zu können. So kapituliert er schon vor der Aufgabe, die Sensibilität eines verliebten Bauernburschen sprachlich wiederzugeben: »Nein, es sprechen keine Worte die Zartheit aus, die in seinem ganzen Wesen und Ausdruck war« (W, S. 35). In potenzierter Form gilt dies für seinen Versuch, Lottes Besonderheit zu beschreiben: »Das ist alles garstiges Gewäsch was ich da von ihr sage, leidige Abstractionen, die nicht einen Zug ihres Selbst ausdrücken« (W, S. 37). Und später erklärt Werther, von seinen Gefühlen überwältigt: »o Wilhelm, wer kann wiederhohlen was sie sagte! wie kann der kalte, todte Buchstabe diese himmlische Blüthe des Geistes darstellen!« (W, S. 119).[56] Dennoch ringt er darum, das Spektrum sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern, um seinem Authentizitätsanspruch Rechnung zu tragen.

Zu einem performativen Selbstwiderspruch tendiert Werther, wenn er außer seiner Erlebnisintensität auch seine Sprachskepsis mit großer Differenzierungsfähigkeit suggestiv zum Ausdruck bringt. Am Anfang des 20. Jahrhunderts bestimmt eine paradoxerweise ebenfalls im Medium kunstvoller Eloquenz inszenierte Sprachskepsis Hofmannsthals berühmten Chandos-Brief von 1902 und zuvor bereits Thomas Manns 1896 in Venedig entstandene und 1898 erschienene Erzählung *Enttäuschung*, deren Protagonist sich sogar ausdrücklich auf Werthers Unendlichkeitssehnsucht beruft (W, S. 193). Wenn ihm die Sprache »überschwenglich reich im Vergleich mit der Dürftigkeit und Begrenztheit des Lebens« erscheint,[57] gerät er in dieser Hinsicht allerdings in eine Opposition zu

[56] Hier sind Analogien zur Situation des Zeichners Werther zu erkennen, der vor der Intensität seiner Wahrnehmungen und Emotionen kapituliert (W, S. 15, 83). – Dass er seine künstlerische Betätigung trotz vorhandener Ambitionen schließlich aufgibt, lässt sich mit dem Primat seiner Emotionalität erklären, die schließlich über alle anderen Dimensionen dominiert und keine Konzentration auf präzise mimetische Gestaltung mehr erlaubt. So erklärt er seinem Freund Wilhelm am 24. Juli mit dem rhetorischen Stilmittel einer Paralipse: »Da dir so sehr daran gelegen ist, daß ich mein Zeichnen nicht vernachlässige, möchte ich lieber die ganze Sache übergehen, als dir sagen, daß zeither wenig gethan wird« (W, S. 83). Seine Untätigkeit begründet Werther mit der Diskrepanz zwischen Gefühlsüberschwang und Darstellungsvermögen: »Ich weiß nicht wie ich mich ausdrücken soll, meine vorstellende Kraft ist so schwach, alles schwimmt und schwankt so vor meiner Seele, daß ich keinen Umriß packen kann« (W, S. 83).

[57] Thomas Manns Erzählung *Enttäuschung* zitiere ich nach der folgenden Edition: Thomas Mann, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke – Briefe – Tagebücher, hrsg. v. Heinrich Detering u.a., Bd. II, 1: Thomas Mann, Frühe Erzählungen 1893-1912, hrsg.

Werthers Perspektiven auf das Verhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit.

Im Hinblick auf seinen pantheistischen Gefühlsüberschwang erklärt Werther am 10. Mai: »Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Mahler gewesen als in diesen Augenblicken« (W, S. 15). In einer Analogie zum Verhältnis zwischen Sprachskepsis und Erlebnisfülle behauptet er hier eine Divergenz von realer Gestaltungskraft und imaginiertem Potential. Dieses Zitat aus Goethes *Werther* und die in ihm formulierte Disproportionalität macht auch Karl Philipp Moritz zum Thema: Er publizierte 1792 einen Text mit dem Titel *Über ein Gemälde von Göthe*, in dem er die spezifische Perspektivenführung der Landschaftsbeschreibung in Werthers Brief vom 10. Mai untersucht und diesem »poetischen Gemälde« prognostiziert, dass es »in der beschreibenden Gattung immer ein unerreichbares Muster bleiben wird.«[58] Produktionsästhetische Rahmenbedingungen reflektiert Moritz, wenn er »Schönheit und Wahrheit im Ausdruck« auf eine »Ruhe der Seele« zurückführt, die zumeist allerdings gerade nicht den »Darstellungstrieb« fördert.[59] So konstatiert er, »der Zeichner oder Maler« Werther sei im Brief vom 10. Mai unversehens »zum Dichter« geworden.[60]

Der künstlerische Anspruch, den Werther im Brief vom 10. Mai für sich selbst reklamiert, als er behauptet, trotz fehlender Produktivität »nie ein größerer Mahler gewesen« zu sein (W, S. 15), entspricht übrigens einer Aussage des Malers Conti in Lessings Trauerspiel *Emilia Galotti*. In der Szene I|4 erklärt Conti: »Ha! daß wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren!« Paradoxerweise betrachtet Conti jedoch gerade einen solchen Verlust als Indikator künstlerischer Qualität und stellt dann die rhetorische Frage: »Oder meinen Sie, Prinz, daß Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicher Weise ohne

u. textkritisch durchgesehen v. Terence J. Reed unter Mitarbeit v. Malte Herwig, Frankfurt a.M. 2004, S. 79-86, hier S. 83. – Zum Vergleich der sprachkritischen Perspektiven in Goethes *Werther* und Thomas Manns *Enttäuschung* vgl. Barbara Neymeyr, Der Traum von einem Leben ohne Horizont. Zum Verhältnis zwischen Realitätserfahrung und Sprachskepsis in Thomas Manns Erzählung *Enttäuschung*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 71 (1997), S. 217-244, hier S. 235-240.

[58] Karl Philipp Moritz, Über ein Gemälde von Göthe, in: Karl Philipp Moritz, Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier, Bd. 2: Popularphilosophie. Reisen. Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1997, S. 911-918, hier S. 911.

[59] Und dem, der über diesen Darstellungstrieb verfügt, fehlt oft »der erforderliche Grad von Ruhe der Seele« oder die »Kraft«, die nötig ist, um die »glücklichen Momente abwarten« zu können (Moritz, Über ein Gemälde von Göthe, ebd., S. 915).

[60] Moritz, Über ein Gemälde von Göthe, ebd., S. 916.

Hände wäre geboren worden?«[61] – Dass man nach Werthers Suizid das Drama »Emilia Galotti […] auf dem Pulte aufgeschlagen« findet (W, S. 265), ist kein Zufall. Wie bereits gezeigt, sind vor allem in der biologischen Metaphorik und im katastrophischen Finale Analogien festzustellen. Darüber hinaus lassen Werthers ästhetische Prämissen auch Reminiszenzen an Contis Ansicht erkennen. Denn Werthers Selbstbild als »Mahler« (W, S. 15) entspricht der Grundtendenz Contis.

Durch die Motive der Marionette und Puppe entstehen ebenfalls intertextuelle Korrespondenzen zwischen Goethes *Werther* und Tiecks *Abdallah*. Werther bezeichnet einen Doktor, der seine eigene Begeisterung für die natürliche Authentizität und Lebendigkeit von Kindern nicht teilt, als eine »sehr dogmatische Dratpuppe« (W, S. 59). Und unter dem Eindruck der in Konventionen und Etikette erstarrten Aristokraten, »deren ganze Seele auf dem Ceremoniel ruht« (W, S. 133), beschreibt er seine innere Erstarrung in dieser Gesellschaft mit der drastischen Vorstellung: »Ich spiele mit, vielmehr, ich werde gespielt wie eine Marionette, und fasse manchmal meinen Nachbar an der hölzernen Hand und schaudre zurück« (W, S. 135).[62] Mit seinem eigenen Anspruch auf lebendige Autonomie und »Fülle des Herzens« (W, S. 135) ist eine derartige Determination nicht kompatibel.

Der Protagonist in Tiecks *Abdallah* greift auf dieses Motiv zurück, wenn er die irritierenden Folgen seiner weltanschaulichen Desillusionierung auf suggestive Weise darstellt: »mir ist plötzlich, als sitze ich hier unter toten fremden gemieteten Maschinen, die bestimmt den Kopf drehen und die Lippen öffnen, – sieh doch, wie der abgemessen mit dem hölzernen Schädel nickt, der sich Ali nennt, – ich bin betrogen! – das sind keine Menschen, ich sitze einsam hier unter leblosen Bildern« (A, S. 442).[63] Nicht nur an das Puppen- und Marionettenmotiv (W, S. 59, 135) in Goethes Briefroman lässt die unheimliche Szenerie denken, die Abdallah hier entwirft, sondern auch an Werthers Verzweiflung angesichts der Natur, die ihm »starr […] wie ein lackirtes Bildchen« erscheint (W, S. 179).

[61] Lessing, Emilia Galotti, s. Anm. 54, S. 133-134.

[62] Auf Werthers radikale Selbstdiagnose als »Marionette« (W, S. 135) nimmt Anton Reiser in Karl Philipp Moritz' Roman sogar wörtlich Bezug: »Die Stelle, wo Werther das Leben mit einem Marionettenspiel vergleicht, wo die Puppen am Draht gezogen werden, und er selbst auf die Art mit spielt oder vielmehr mit gespielt wird, seinen Nachbarn bei der hölzernen Hand ergreift, und zurückschaudert – erweckte bei Reisern die Erinnerung an ein ähnliches Gefühl, das er oft gehabt hatte, wenn er jemanden die Hand gab« (Karl Philipp Moritz, Anton Reiser, s. Anm. 40, S. 335).

[63] Gössl behauptet irrtümlich, dass »Marionetten- und Maschinenmotive« in Tiecks *Abdallah* »noch nicht auftreten« (Sybille Gössl, Materialismus und Nihilismus. Studien zum deutschen Roman der Spätaufklärung, Würzburg 1987 (Epistemata Bd. 25), S. 152).

FAZIT

Die vorangegangenen intertextuellen Analysen haben gezeigt, dass Tieck seinem orientalischen Roman *Abdallah* literarische Reminiszenzen an Goethes berühmten *Werther*-Roman eingeschrieben hat. Mit seiner produktiven *Werther*-Rezeption positioniert sich der junge Autor auf spezifische Weise im literarhistorischen Horizont. Tieck erweist dem bereits arrivierten Autor Goethe, den er außerordentlich schätzte, durch die intertextuellen Bezüge seine Reverenz und greift auf die psychologischen Spannungsfelder des Sturm-und-Drang-Romans zurück, um sie in seinem Werk dann bis zu frühromantischen Grenzwerten des Subjektivismus zu steigern.

Mit Goethes Werther-Figur teilt Tiecks Protagonist Abdallah das Changieren zwischen Enthusiasmus und Melancholie, das sich bis in eine projektive Überformung der Landschaftswahrnehmung prolongiert. Symptomatische Analogien bestimmen auch das Naturverhältnis der Protagonisten, das bei Tieck wie bei Goethe durch pantheistische Grundierung und nihilistische Desillusionierung zugleich mit weltanschaulicher Bedeutung aufgeladen ist. Anders als Goethe gestaltet Tieck die gedankliche Auseinandersetzung allerdings als intensiven philosophischen Disput, der Zentralthemen der Ethik mit umfasst. Markante intertextuelle Parallelen zwischen Goethes *Werther* und Tiecks *Abdallah* sind zudem in kritischer Sprachreflexion und melancholisch präformierter Herbstmetaphorik sowie in der psychologischen Akzentuierung des Marionettenmotivs zu erkennen.

Dennoch weisen die beiden Werke auch fundamentale Differenzen auf: Im Unterschied zur ländlichen Idylle von Goethes monoperspektivischem Briefroman verlagert Tieck sein oft forciert, ja melodramatisch anmutendes Geschehen in eine exotische Sphäre und folgt damit zugleich Präferenzen der Epoche. Zudem führt er unterschiedliche Charaktere in facettenreichen Handlungskonstellationen vor und inzeniert ihre Konflikte unmittelbar und mit pathetischem Gestus, während Goethe die Ereignisse in seinem Briefroman weitgehend in reflexiver Spiegelung durch die Perspektivfigur präsentiert. Und anders als Werther erscheint Abdallah am Ende moralisch vollkommen depraviert, ja sogar als Verbrecher.

Den Fremdheitseffekt der Szenerien steigert Tieck in seinem orientalischen Roman *Abdallah* zudem noch dadurch, dass er die melancholische Disposition seines Protagonisten bis in psychotische Dimensionen treibt. Der im Handlungsverlauf zunehmende Extremismus Abdallahs manifestiert sich schließlich in den phantastischen Szenerien einer Schauerromantik, die jedwede Normalität sprengt und sich von einer mimetischen Ästhetik noch weiter entfernt als Goethes *Werther*-Roman.

HEIDE STREITER-BUSCHER

»ACH, BAYREUTH HAT MIR EIN LEIDES GETAN«

Theodor Fontanes Flucht aus Richard Wagners »Scheunen-Tempel«

Über Theodor Fontanes Reise zu den Richard-Wagner-Bühnenfestspielen in Bayreuth 1889 scheint alles gesagt. Aber manchmal vereinen Finderglück und Altbekanntes sich zu neuen Quellen, die anders sprechen als bisher gedacht. Theodor Fontane der Vater und George Fontane der Sohn sollen das Thema sein und Richard Wagners Bayreuth die magische Bühne für Unwiederbringliches.

Wir kennen keine Äußerung Theodor Fontanes zum Anlass dieser Reise. Es gibt Mutmaßungen aus der Forschung. Hans-Heinrich Reuter zielt auf Fontanes literarisch-dramatische Einschätzung Richard Wagners, wenn er meint, sein Bayreuth-Abstecher sollte »die äußerlich-sinnfällige Wiederholung, Bestätigung und – womöglich – Vertiefung des Eindrucks der Wagner-Lektüre des Jahres 1881« sein.[1] Helmuth Nürnberger vermutet, Fontane habe »das Bayreuther Ambiente aus eigener Anschauung kennenlernen« wollen, nachdem er Wagner und den Wagnerismus in seinen Romanen schon mehrfach thematisiert hatte.[2] Hans Otto Horch rechnet ganz allgemein mit Fontanes intellektueller Neugier, die sich »endlich einmal ein Bild davon machen« wollte, »was an dem seit Jahren in der Presse pro und contra behandelten Wagner-Kultus ›dran‹« sei.[3] Nur eine Wagner-Erlebnisreise also in dem »redlichen Bestreben um Objektivität«?[4] Oder gab es ein ganz anderes Motiv?

Fontanes Absicht, Wagners Musiktheatralik in allen drei Inszenierungen des Jahres 1889 – *Parsifal*, *Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger von Nürnberg* – zu erleben, überrascht. Er muss ein starkes Motiv gehabt

[1] Hans-Heinrich Reuter, Fontane, München 1968, Bd. 2, S. 718.

[2] Helmuth Nürnberger, Fontanes Welt. Eine Biographie des Schriftstellers, München 2007, S. 638.

[3] Hans Otto Horch, Ansichten des 19. Jahrhunderts. Theodor Fontanes Verhältnis zu Richard Wagner und dem Wagnerismus, in: Fontane Blätter 6, H. 3, 1986, S. 311.

[4] Gustav Sichelschmidt, Theodor Fontane. Lebensstationen eines großen Realisten, München 1986, S. 228.

DOI https://doi.org/10.46500/83531322-009 | CC BY-NC-ND 4.0

haben, sich diesem intensiven Musikerlebnis auszusetzen. Angelo Neumanns viel beachtetes *Ring*-Gastspiel vom 5. bis 9. Mai 1881 im Berliner Viktoria-Theater hatte in Anwesenheit des Wagnerschen Paares und Mitgliedern der kaiserlichen Familie stattgefunden, ihn selbst aber nicht gelockt. Anders der musikbegeisterte Karl Zöllner. Er berichtete im »Rütli« darüber.[5] Das scheint Fontane sieben Wochen später zur Lektüre aller *Ring*-Libretti angeregt zu haben. Mit Worten des Respekts vor Wagners Leistung und einem entschiedenen Missfallen an der »totalen *Confusion*«[6] des Ganzen fiel sein Gesamturteil am Ende eindeutig negativ aus. Seine vielschichtige, antisemitisch kontaminierte Äußerung zwei Jahre später, eine Reise nach Wittenberg sei »aus 10 Gründen […] doch mindestens so interessant wie eine Pilgerfahrt nach Bayreuth wo man nur Juden sieht oder solche die's werden wollen«,[7] klingt nicht so, als hätten Bayreuther Wagner-Inszenierungen im Fokus seines besonderen Interesses gestanden.

Warum schloss er sich selbst in jenem Sommer 1889 diesem Pilgerzug an? War er so sehr an der Ästhetik einer exklusiven Bühnenkunst Bayreuther Inszenierungen interessiert, wie er sie in Berlin nicht erleben konnte? Wollte er als passionierter Theatergänger und beruflicher Theaterkritiker sich einmal am originalen Ort mit der theatralischen Kunstabsicht Wagners und dessen idealem Theater der Zukunft[8] auseinandersetzen, das der »ganzen theaterwirthschaft das Ende bringen« sollte?[9] Mit Skepsis hatte er bis dahin gegenüber solchen ›Faseleien‹ der »Wagner-Apostel«[10] reagiert. Natürlich wird ihn als passionierten Menschenbeobachter das gesellschaftliche Phänomen der durch Wagner zur Fest-

[5] Theodor Fontane, Tagebücher 1866-1882, 1884-1898, hrsg. v. Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler, Berlin 199, S. 116.

[6] Theodor Fontane an Karl Zöllner, 13. Juli 1881, in: Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe, hrsg. v. Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger, München (Carl Hanser Verlag) 1962-1997, IV, 3, S. 156 (im Folgenden zitiert: HFA mit nachfolgender Abteilungs-, Band- u. Seitenzahl).

[7] Theodor Fontane an Emilie Fontane, 23. August 1883, in: GBA Der Ehebriefwechsel, Bde. 1-3, hrsg. v. Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler, Berlin 1998, Bd. 3, S. 368 f.

[8] Richard Wagners Satz, dass erst das Zusammenwirken aller Kunstarten (Tanz, Oper, Schauspiel) zum »vollen Verständnisse« eines Kunstwerks führen könne (in: Das Kunstwerk und die Zukunft, Leipzig 1850), scheint Fontane gekannt oder doch davon gelesen zu haben. Er zitiert es in seinem vierten Brief über Shakespeare (HFA III, 1, S. 99).

[9] »Die nächste Revolution muß nothwendig unsrer ganzen theaterwirthschaft das Ende bringen: sie müssen und werden alle zusammenbrechen, dies ist unausbleiblich.« Richard Wagner an Theodor Uhlig, 12. November 1851, in: Richard Wagner, Sämtliche Briefe, hrsg. v. Gertrud Strobel u. Werner Wolf, Leipzig 1979, Bd. IV, S. 176.

[10] Theodor Fontane an Karl Zöllner, 13. Juli 1881 (HFA IV, 3, S. 157).

spielstadt avancierten »vergohrene[n] Residenz«[11] mit seinem kosmopolitischen Wagnerianer-Publikum, die besondere Atmosphäre des ihm unbegreiflichen Wagner-Enthusiasmus »aufs Höchste interessirt« haben.[12] Wie aber konnte das nur 10-minütige *Parsifal*-Vorspiel alle weitere Neugier auf Wagners Werk mit einem Schlag verpuffen lassen? So sehr, dass in allem nach Bayreuth Geschriebenen direkte Wagner-Anspielungen rar bleiben und nur noch im Kryptomeren zu entdecken sind.

Spontan kann die Entscheidung für Bayreuth nicht gewesen sein. Franz Betz, über Berlins Opernwelt hinaus bekannter Wagnersänger, hatte für Fontane »ganz vorzügliche«[13] Plätze reservieren lassen. Die Karte für die *Meistersinger*-Aufführung am 31. Juli retournierte Fontane »gleich beim Einkauf«.[14] Das scheint weniger eine Reaktion auf die spontane Befürchtung gewesen zu sein, sich drei Wagner-Opern hintereinander nicht ›zutrauen‹ zu können,[15] sondern dem weiteren Reiseinteresse, einer sogenannten »Nachkur«,[16] geschuldet zu sein, die das Fontanesche Paar von Bad Kissingen aus zuvor noch »abwechselnd auf München, Partenkirchen, König Ludwigs Zauberschlösser, Oberhof, Eisenach, Weimar« gerichtet hatte. »Was soll der Unsinn«, stand nach dem Bayreuther Fiasko und dem darauf folgenden tagelangen »starken Deprimirtsein« über all dieser Reiserei.[17] Von Bad Kissingen aus kehrte das Paar direkt nach Berlin zurück. Auch den eingeplanten Stopp bei Moritz Lazarus in Schönfeld bei Leipzig sagte Fontane wegen des in Bayreuth erlittenen »Knax'« ab.[18]

Fontanes Brief an seine Tochter Martha mit seinem »Aufsatz« *Der Dichter und der Ort* ist nicht überliefert.[19] Darin scheint er auch ihr, zeit-

[11] Theodor Fontane an Emilie Fontane, 27. Juli 1889, in: Der Ehebriefwechsel (s. Anm. 7), 3, S. 532.

[12] Theodor Fontane an Georg Friedlaender, 20. August 1889 (HFA IV, 3, S. 715).

[13] Theodor Fontane an Franz Betz, 4. August 1889, in: Briefe Theodor Fontanes. Zweite Sammlung, hrsg. v. Otto Pniower u. Paul Schlenther, Berlin 1910, Bd. 2, S. 206.

[14] Theodor Fontane an Karl Zöllner, 19. August 1889 (HFA IV, 3, S. 713).

[15] Vgl. Horch, Ansichten des 19. Jahrhunderts (s. Anm. 3), S. 311.

[16] Theodor Fontane an Friedrich Stephany, 22. August 1889, in: Theodor Fontane, Briefe an die Freunde. Letzte Auslese, hrsg. v. Friedrich Fontane u. Hermann Fricke, Berlin 1943, Reprint: Hildesheim, Zürich, New York 1955, Bd. 2, S. 454.

[17] Theodor Fontane an Martha Fontane, 3. August 1889, in: Theodor Fontane und Martha Fontane. Ein Familienbriefnetz, hrsg. v. Regina Dieterle, Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 4, Berlin, New York 2002, S. 358.

[18] Theodor Fontane an Moritz Lazarus, 3. August 1889, in: Briefe Theodor Fontanes (s. Anm. 13), S. 204.

[19] Vgl. Theodor Fontane an Martha Fontane, 28. August 1889, in: Ein Familienbriefnetz (s. Anm. 17), S. 363 f. Dieterles Stellenkommentar S. 782, Fontane habe seiner Tochter »wahrscheinlich ausführlich den Besuch in Dobbertin u. Ludwigslust vom 16. u. 17. August 1889« geschildert, widerspricht Fontanes eigener Aussage im Brief an dieselbe vom 19. August

nah zu seinen Bayreuther Erlebnisberichten an Karl Zöllner,[20] Georg Friedlaender[21] und Friedrich Stephany,[22] sein Bayreuth Desaster geschildert zu haben. Die Wahl des Titelwortes *Ort* mag kennzeichnend sein für die Bedeutung Bayreuths nicht nur aus Fontanes Sicht. Sechs Jahre nach Richard Wagners Tod war der Kunsttempel auf dem grünen Hügel zur Festspielzeit durch Cosima Wagners engagiert-autoritären Einsatz ein vieldiskutierter und vielbesuchter Bildungs- und Erlebnis-*Ort* mit »kulturregeneratorischem« Anspruch.[23] Hier wurden des Meisters Werke authentisch und *Parsifal* ausschließlich aufgeführt und als neue geistig-religiöse Offenbarungen zelebriert. Nach dem Erfolgsjahr 1888 mit der Wiederaufnahme der *Meistersinger* waren die Vorstellungen 1889 zum zweiten Mal seit Bestehen der Festspiele ausverkauft. In dieser Saison war die kleine fränkische Residenzstadt ein hoher nationaler Ereignis-*Ort*, der allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog. Zum zweiten Mal in der Geschichte der Bühnenfestspiele erwartete man offiziell kaiserlichen Besuch aus Berlin. Der junge Wilhelm II., erklärter Wagner-Anhänger, zeigte sich nach *Meistersinger*- und *Parsifal*-Vorstellungen denn auch tief beeindruckt »von dem glänzenden Siege der deutschen Kunst«[24] an diesem Festspiel-*Ort*. Für Fontane indes wurde der *Ort* durch Wagners Kunst zum Flucht-*Ort*.

Schon über seinem Ankommen lag ein Misslingen. Als er am 27. Juli 1889 in Bayreuth eintrifft, körperlich – wie von Emilie Fontane bestätigt[25] – gestärkt durch den vierwöchigen Sommeraufenthalt in Bad Kissingen, wird ihm vom zur Festspielzeit im Bahnhofsgebäude residierenden »Wohnungs-Comité« das »Gasthaus zur Post« als Logis empfohlen. Dort

1889: »An beiden Plätzen ging es mir gut, und es ist mir sehr lieb, mir diesen Stoß gegeben zu haben.« (Ebd., S. 362).

[20] Theodor Fontane an Karl Zöllner, 19. August 1889 (HFA IV, 3, S. 712 f.).

[21] Theodor Fontane an Georg Friedlaender, 20. August 1889 (ebd., S. 715).

[22] Theodor Fontane an Friedrich Stephany, 22. August 1889, in: Theodor Fontane, Briefe an die Freunde (s. Anm. 16), S. 454 f.

[23] Susanna Großmann-Vendrey, Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele. Die Rezeption in Bayreuth – Strukturen und Ursachen, Dokumentenband 3,1. Von Wagners Tod bis zum Ende der Ära Cosima Wagners (1883-1906), Regensburg 1983 (Bd. 10, 100 Jahre Bayreuther Festspiele), S. 62 u. S. 101.

[24] H [Heinrich Porges], Kaisertage in Bayreuth, in: Kölnische Zeitung vom 22. Juli 1889, zit. nach: Großmann-Vendrey, (s. Anm. 23), S. 91 f.

[25] »Am meisten erfreut mich das Nichtstun, das vollkommene Ausruhn unsres geliebten Alten, was ja noch nie dagewesen ist, da er in der Regel, mit einer schwierigen Arbeit bewaffnet, seine ›Erholungs‹zeit antrat.« Emilie Fontane an Theodor Fontane jun., Kissingen, Sommer 1889, zit. nach: Gotthard Erler, Das Herz bleibt immer jung. Emilie Fontane. Biographie, Berlin 2002, S. 315.

angekommen, fühlt sich der Reisende durch undefinierbare Gerüche strapaziert. In seinem Argwohn sieht er sich »ein bischen« als »Opfer einer Kleinen Leut- und Unter der Hand-Verschwörung«. Ironisch-bitter gibt er abends dem oft zitierten Gedanken an Emilie Raum, »dass die ganze Geschichte doch nur für Lords und Bankiers inscenirt ist. So dass man eigentlich nicht hinein gehört. Wer mit keinem Tonnengewölbe-Koffer ankommt, ist von vorn herein unten durch.«[26]

Seinen panikartigen Auszug unmittelbar nach dem *Parsifal*-Vorspiel hat Fontane mehreren Briefen mit zum Teil verschieden argumentierenden, sich auch selbst persiflierenden Rechtfertigungen anvertraut. Erste Briefe hat er nur wenige Tage nach seiner Abreise aus Bayreuth noch in Bad Kissingen geschrieben, andere sind dagegen über drei Wochen später in Berlin in rekonstruktiven Erinnerungsakten entstanden. Diese mögen ein Reflex auf Presseberichte über *Die Kaisertage in Bayreuth*[27] am 17. und 18. August 1889 gewesen sein, die ihm sein eigenes Bayreuth-Erlebnis wieder haben auflodern lassen. Besonders das Suggestive seiner späten Schilderungen, die dem Empfänger »eine kl. Freude« machen sollten,[28] werden bis heute in persönlichen Listen literarischer Perlen geführt.[29] Sie zählen für manche Interpreten zum Beschwingtesten,[30] »zum Übermütigsten«, was dieser passionierte Briefschreiber »je verfaßt« hat. »›Heiterstes Darüberstehen‹ Zeile für Zeile«.[31] Andere lesen daraus eher die neurotischen Wesenszüge des auch in seiner Selbstwahrnehmung »zeitlebens«,[32] zumal auf Reisen, nervenkranken Autors, der sich »voller Selbstironie« darüber hinwegzusetzen sucht.[33]

In Fontanes summarisch geführtem, Wochen oder Monate später niedergeschriebenem Tagebuch heißt es sachlich, er habe »den Aufenthalt

[26] Theodor Fontane an Emilie Fontane, 27. Juli 1889, in: Der Ehebriefwechsel (s. Anm. 7), 3, S. 532.

[27] Unter diesem Titel erschien in der Abend-Ausgabe der Vossischen Zeitung vom 19. August 1889, Nr. 384, ein ausführlicher Bericht.

[28] Theodor Fontane an Martha Fontane, 28. August 1889, in: Ein Familienbriefnetz (s. Anm. 17), S. 363.

[29] Gordon A. Craig, Über Fontane, München 1997, S. 138.

[30] Sichelschmidt, Theodor Fontane (s. Anm. 4), S. 228.

[31] Reuter, Fontane (s. Anm. 1), S. 719.

[32] Theodor Fontane an Martha Fontane, 13. August 1889, in: Ein Familienbriefnetz (s. Anm. 17), S. 360.

[33] Dieter Borchmeyer, Fontane, Thomas Mann und das Dreigestirn Schopenhauer – Wagner – Nietzsche, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, hrsg. v. Eckhard Heftrich, Helmuth Nürnberger, Thomas Sprecher u. Ruprecht Wimmer, Thomas-Mann-Studien Bd. 18, Frankfurt a.M. 1998, S. 230. Vgl. dazu auch Nürnberger, Fontanes Welt (s. Anm. 2), S. 638.

in dem überfüllten Theater nicht aushalten« können.[34] Eine Woche nach dem fatalen Ereignis schreibt er seinem Sohn Theo, er sei »froh« gewesen, dass er »aus dem dunklen, überstopften Hause noch wieder hinauskonnte, eh das eigentliche Spiel begann«.[35] Auch im Brief tags darauf, mit dem er sich bei Franz Betz für die Kartenreservierungen bedankt, heißt es: »Ich konnte den Aufenthalt in dem geschlossenen und mit Menschen übertürmten Raum nicht ertragen. […] Es hätte sonst eine Szene mit Ohnmacht oder Schlimmerem gegeben.«[36] Und noch drei Wochen später bekennt er, er habe es in dem »geschlossenen, mit 1500 nassen Menschen (vorher Wolkenbruch) angefüllten Raume«, in dem ein »Geruch von aufgehängter Wäsche« geherrscht habe, »nicht aushalten« können.[37] Auch sein Platz »neben der ›Strippe‹«[38] inmitten der langen Bayreuther Reihen mag ihn, der unter Menschenmassen »immer ein Gefühl der Beängstigung«[39] hatte, physisch und psychisch aversiv erregt haben. Aber, so fragt man sich, mussten diesem hochgradig trainierten Theatergänger die aerischen Widrigkeiten einer vom Platzregen durchnässten Zuschauermenge letztlich nicht auch aus einem vollbesetzten Berliner Theater vertraut gewesen sein?

Die spezifisch neue Architektur des Bayreuther Theaterraums ohne seitliche Logenränge, mit den gleichmäßig ansteigenden und sich nach hinten verbreiternden Sitzreihen, mit einer gegenüber den gewöhnlich im Neobarock prachtvoll ausgestatteten Operhäusern der Zeit gewollten »Schmucklosigkeit«[40] und auch mit der seinerzeit heftig umstrittenen Tieferlegung des Orchesters in den »mystischen Abgrund«[41] des überdachten Grabens mag dem professionellen Zeitungs- und Journalleser

[34] Theodor Fontane, Tagebücher (s. Anm. 5), S. 249.

[35] Theodor Fontane an Theodor Fontane jun., 4. August 1889, in: Hanna Delf von Wolzogen, »Mein lieber alter Theo« – Fontanes Briefe an seinen Sohn. Zur gemeinsamen Erwerbung des prominenten Briefkonvoluts durch das Theodor-Fontane-Archiv und die Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, in: Fontane Blätter 84, 2007, S. 17.

[36] Theodor Fontane an Franz Betz, 5. August 1889, in: Briefe Theodor Fontanes (s. Anm. 13), S. 206.

[37] Theodor Fontane an Georg Friedlaender, 20. August 1889 (HFA IV, 3, S. 715).

[38] Theodor Fontane an Karl Zöllner, 19. August 1889 (ebd., S. 713).

[39] Vgl. hierzu Theodor Fontanes Bemerkung in einem Brief an Martha Fontane vom 17. Juni 1876: »Man lebt nun mal unter Menschenmassen, und diesen Massen gegenüber immer ein Gefühl der Beängstigung zu haben, heißt eine Menge Freuden des Daseins streichen. Allerdings geht es mir, der ich Dir diese Weisheit predige, kaum anders«, in: Ein Familienbriefnetz (s. Anm. 17), S. 45.

[40] Richard Wagner, Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben, in: Richard Wagner, Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe, hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1983, Bd. 10, S. 25.

[41] Ebd., S. 37.

Fontane bekannt gewesen sein.[42] Unvorbereitet jedoch traf ihn, unmittelbar bevor die Musik einsetzte, die totale Abdunkelung des Zuschauerraums, ein im Sinne der Musiktheatralik Wagners eingeführtes Novum. Der Zuschauer, derart »der gewohnten Welt entrückt«[43] und auf sich selbst zurückgeworfen, sollte das Bühnengeschehen in seelischer Versenkung ›miterleben‹ und ›miterleiden‹ können. Diese für Fontane unerwartete Finsternis löste in ihm eine plötzliche Dunkelangst aus: »Mir wird so sonderbar. Alle Thüren geschlossen. In diesem Augenblicke wird es stockduster, nur noch durch die Gardine fällt ein schwacher Lichtschimmer, genau wie in Macbeth, wenn König Duncan ermordet wird.«[44] Er, der sonst in seiner Rolle als Theaterkritiker auf ästhetische Distanz zum Bühnengeschehen bedacht und sich seiner Existenz als Zuschauer stets bewusst sein musste, sah sich jetzt einem alle Sinne erfassenden Dunkelerlebnis ausgesetzt. »Ich bedarf durchaus des Gefühls einer gesicherten Rückzugslinie, – in dem geschlossenen Scheunen-Tempel aber saß ich wie als Kind in einer zugeschlagenen Apfelkiste«.[45] Man könnte hier mit Robert von Leslie-Gordon fortfahren: »diese bevorzugten Versteckplätze meiner Jugend […] mit ihrem Glück und ihrem Grusel. Besonders mit ihrem Grusel. Denn wenn die Krampe zufiel und eingriff, so saß ich allemal voll Todesangst in dem stickigen Kasten.«[46] Die spezifische Bedrohung eines klaustrophoben Angsterlebnisses korreliert, so darf man schließen, mit einem wohl mehr unbewusst erinnerten traumatischen Geschehen aus Kindertagen. Im Bayreuther Raumerleben steigerte es sich zur Übererregung, die ihn noch sieben Tage nach diesem Erlebnis an Franz Betz schreiben lässt: »Noch jetzt erfüllt mich eine Angst, wenn ich an die zehn Minuten von ›Bayreuth‹ zurückdenke.«[47] Dieses offene Eingeständnis klingt im schon erwähnten Brief an seinen Sohn Theo distanzierter: »Das Ganze ein ziemlich tragikomischer Vorgang, denn es fehlte nicht an sehr ängstlichen Momenten«.[48]

In diesem Erregungszustand setzt das *Parsifal*-Vorspiel des Orchesters unter dem Münchener Dirigenten Hermann Levi ein. Im Nacherleben hat

[42] Ausführlich hatte Paul Lindau darüber berichtet in: Nüchterne Briefe aus Bayreuth, 2. Aufl., Breslau 1876, S. 7.

[43] Richard Wagner, Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882, in: Richard Wagner, Dichtungen und Schriften (s. Anm. 40), Bd. 10, S. 72.

[44] Theodor Fontane an Karl Zöllner, 19. August 1889 (HFA IV, 3, S. 713).

[45] Theodor Fontane an Georg Friedlaender, 20. August 1889 (ebd., S. 715).

[46] Theodor Fontane, Cécile (HFA I, 2, S. 172).

[47] Theodor Fontane an Franz Betz, 4. August 1889, in: Briefe Theodor Fontanes (s. Anm. 13), S. 206.

[48] Theodor Fontane an Theodor Fontane jun., 4. August 1889, in: Delf von Wolzogen, »Mein lieber alter Theo« (s. Anm. 35), S. 17.

Fontane seine Reaktion darauf beschrieben: »Und nun geht ein Tubablasen los, als wären es die Posaunen des Letzten Gerichts. Mir wird immer sonderbarer und als die Ouvertüre zu Ende geht, fühle ich deutlich ›noch 3 Minuten und Du fällst ohnmächtig oder todt vom Sitz‹. Also wieder 'raus.«[49] Das aus der Tiefe aufsteigende Vorspiel des Wagnerschen ›Abschiedswerks‹ in As-Dur mit den drei vorweggenommenen Motivkomplexen, Abendmahls-Motiv, Grals-Motiv und – hier erst setzen die Tuben fortissimo ein – Glaubens-Motiv, war mit seinem numinosen, der Melodik des gregorianischen Chorals nachempfundenen Klangkörper von verstörender Wirkung nicht nur für Fontane, sondern für die Zeitgenossen überhaupt. Die von Friedrich Nietzsche aus eigenem Flucht-Erleben gespeisten und von ihm als »Widerlegung« von Wagners Kunst bezeichneten »physiologischen Nothstände, in die Wagner seine Hörer versetzt (unregelmäßiges Athmen, Störung des Blutkreislaufs, extreme Irritabilität mit plötzlichem Coma)«,[50] scheinen keine Seltenheit gewesen zu sein.

Übereinstimmend ist die den Zuschauerraum erfüllende Kraft des *Parsifal*-Vorspiels von den Zeitgenossen als überwältigend beschrieben worden. In Paul Lindaus *Bayreuther Briefen vom reinen Thoren Parsifal von Richard Wagner* heißt es zu der von Wagner bewusst eingesetzten geheimnisvollen, mystisch-sinnlichen Feierlichkeit des Vorspiels: »Hier strömt uns in dicken Weihrauchwolken die gläubigste Kirchlichkeit entgegen, deren einfache Großartigkeit uns ergreift. Aber in all dieser Gott zugewandten Strenge wittern wir doch schon etwas wie verhaltene Sinnlichkeit.«[51] Otto Neitzel, als Liszt-Schüler begeisterter Wagner-Anhänger, schrieb über die »in das Reich des inneren Sinnes« führenden Eingangssequenzen der *Parsifal*-Aufführung von 1886 in der *Kölnischen Zeitung*, dass sie »wie aus Geistermunde zu uns dringen«.[52] Auch der Erste Berliner Hofkapellmeister und Komponist Felix Weingartner nahm die Klänge des Vorspiels wie die »Stimme aus einer anderen Welt« wahr.[53] Und der prominente Kritiker der *Frankfurter Zeitung* Fedor Mamroth

[49] Theodor Fontane an Karl Zöllner, 19. August 1889 (HFA IV, 3, S. 713).

[50] Friedrich Nietzsche, Über die Wirkung der Musik Richard Wagners, in: Der Fall Wagner. Schriften – Aufzeichnungen – Briefe, hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1983, S. 471.

[51] Paul Lindau, Bayreuther Briefe vom reinen Thoren Parsifal von Richard Wagner, 5. Aufl., Breslau 1883, S. 5.

[52] Otto Neitzel, Die Festspiele in Bayreuth am 23. und 25. Juli 1886, I-IV, in: Kölnische Zeitung 1886, Nr. 206, 208 vom 27., 29. Juli, zit. nach: Großmann-Vendrey, Bayreuth in der deutschen Presse (s. Anm. 23), S. 55.

[53] Zit. nach Daniel Schneller, Richard Wagners »Parsifal« und die Erneuerung des Mysteriendramas in Bayreuth. Die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft, Bern 1997, S. 291.

fasste seinen Eingangseindruck über die *Parsifal*-Aufführung von 1891 so zusammen:

> Und mit Einemmale wird Alles finster und mit Einemmale wird Alles still […] Und mit Einemmale klingen aus weiter, weiter Ferne, vielleicht aus den Tiefen der Erde, die noch kein Sterblicher erschaut, seltsame Töne herauf, die uns wie das Schluchzen eines Kindes an's Herz greifen. Und mit Einemmale fühlen wir wieder wie vorher, blos klarer und deutlicher, wie mühsam und beladen dieses Leben ist. Aber wir fühlen es nicht mehr, wie man einen Schmerz fühlt, gegen den man sich aufbäumt, sondern wie man ein Schicksal leidet, dem man sich hingibt. Die Töne kommen näher, sie steigen, sie schwellen: die Erde öffnet sich und sie schäumen über. Ein Großes kündigt sich an und durchschauert uns.[54]

In keinem der überlieferten Briefe gibt Fontane eine ähnlich introspektive Analyse seines seelischen Empfindens preis. Nur die Wendung »als wären es die Posaunen des Letzten Gerichts« lässt religiös-existentielle Betroffenheit erahnen. War diese Wendung Ausdruck tatsächlichen Erlebens oder nur eine starke literarische Stilisierung in der Rückschau?

Thomas Mann meinte, »nur aus physischen Gründen« habe Fontane »Fersengeld« gegeben.[55] Für Helmuth Nürnberger sind es psychische Gründe, die ihn »endgültig« umwarfen und hernach seine Flucht in einen »Sieg ironischer Vernunft« ummünzen ließen.[56] Hans Otto Horch sieht das Fluchtmotiv in dem »Drang des aufgeklärten Skeptikers weg von den Nachtseiten und Exzessen der Wagnerschen Romantik«.[57] Hans Rudolf Vaget begründet Fontanes »ganz anders geartete ästhetische Sensibilität« gegenüber der Musik Richard Wagners »schlicht« mit »Apperzeptionsverweigerung«.[58] Gertrud George-Driessler vermutet die Ursache in Fontanes gegenüber Tonstärken höchst empfindlichem Gehör, das »für Wagner-Klänge zu sensibel« gewesen sei; musiksoziologisch sei er sowohl ein »imaginativer« als auch ein »emotionaler Musikhörer« gewesen,

[54] m [Fedor Mamroth], Unterwegs. Unmusikalisches aus Bayreuth, in: Frankfurter Zeitung 1891, Nr. 213 vom 2. August, zit. nach: Großmann-Vendrey, Bayreuth in der deutschen Presse (s. Anm. 23), S. 102 f.

[55] Thomas Mann, Der alte Fontane, in: GKFA. Werke – Briefe – Tagebücher, Bd. 14,1, Essays I, 1893-1914, hrsg. v. Heinrich Detering unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, Frankfurt a.M. 2002, S. 265.

[56] Nürnberger, Fontanes Welt (s. Anm. 2), S. 640.

[57] Horch, Ansichten des 19. Jahrhunderts (s. Anm. 3), S. 312.

[58] Hans Rudolf Vaget, Fontane, Wagner, Thomas Mann. Zu den Anfängen des modernen Romans in Deutschland, in: Theodor Fontane und Thomas Mann (s. Anm. 33), S. 258 f.

dessen Phantasie und Gefühle durch Töne stark beeinflussbar gewesen seien.[59]

Viele Vermutungen also, keine Gewissheit. Fontane kommt einen Monat nach Bayreuth in dem Brief an seine Tochter noch einmal darauf zurück:

> Du sprichst von ›a romance in blank verse‹ und so was war mein Brief auch, insoweit ich meine 2tägige Situation in eine humoristisch höhere Sphäre zu heben suchte, sonst aber darf ich inhaltlich versichern: es ist alles die reine Wahrheit, auch keine Spur übertrieben, Zugabe ist nur das nachträgliche sich Drüberstellen, die *Selbstpersiflage*; – die beständige Verlegenheit, mein Angstgefühl und in Folge davon die große Nervenanstrengung sind wirklich so gewesen, wie ich sie geschildert habe. Das alles ist zum Lachen, aber doch wirklich auch zum Weinen; es ist dieselbe Macht der *Vorstellung*, dasselbe krankhafte Vorherrschen des Phantasie-Einflusses, den Du (leider gesteigert) nur zu gut kennst und wovon ich vor 4 Wochen in Bayreuth ebenfalls eine glänzende Probe gegeben habe.[60]

Das emotional Erlebte ist hier als Klimax mit dem Vokabular der »Seele und Geist« analysierenden Wissenschaften des ausgehenden 19. Jahrhunderts formuliert.[61] Reales über den Kontrollverlust durch »Vorstellung« und »Phantasie-Einfluß« erfahren wir nicht. Es muss etwas unerwartet Quälendes in diesem Gefühlschaos gelegen haben.

*

Bis hierhin könnte man sich mit Thomas Manns gut klingendem Diktum zufrieden geben, dass Fontane »nicht schlecht geworden wäre, wenn der *Parsifal* ihm Etwas zu sagen gehabt hätte«.[62] Aber sollte ihm vielleicht schlecht geworden sein, weil gerade das *Parsifal*-Vorspiel ihm Etwas zu sagen gehabt hat? Es gibt Gründe, genau dies anzunehmen.

Mit Datum vom 2. Juli 1883 trifft bei Ludovica Hesekiel, ältester Tochter von Theodor Fontanes Tunnelkollegen und Kreuzzeitungsfreund George Hesekiel, ein Geburtstagsbrief von männlicher Hand aus dem niederschlesischen Dorf Wahlstatt ein, in dem es gegen Ende heißt:

[59] Gertrud George-Driessler, Theodor Fontane und die »tonangebende Kunst«. (Eine späte Wiedergutmachung), Diss. Augsburg 1990, S. 12 f.

[60] Theodor Fontane an Martha Fontane, 28. August 1889, in: Ein Familienbriefnetz (s. Anm. 17), S. 364.

[61] Vgl. dazu Erwin Koppen, Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de Siècle, Berlin, New York 1973, S. 281.

[62] Thomas Mann, Der alte Fontane, in: GKFA, Bd. 14,1 (s. Anm. 55), S. 265.

> […] die Nerven befinden sich denn allerdings jetzt in einer traurigen Verfassung. Dies hat meine Thätigkeit hier, aber zum größten Theil hat es mit seinem Singen der *Richard Wagner* gethan. Ich bin jetzt wieder dermaßen verwagnert, daß es mir einfach unmöglich ist etwas andres zu spielen, wobei ich übrigens den andern Komponisten alle ihre verdienten Ehren lassen will. Er übt nur auf mich eine solche überwältigende, sich immer steigernde Wirkung aus, die zwar wunderschön ist, die aber – das fühl ich – auch im höchsten Grade schädlich wirkt.[63]

Genau ein Jahr später erhält Ludovica Hesekiel wiederum einen Brief vom selben Ort und von derselben Hand zu ihrem Geburtstag am 3. Juli, unter anderem mit der Mitteilung, dass der Gratulant sich mit seiner Musik ganz auf Wagner ›beschränke‹:

> Immer tiefer dringe ich in das Geheimnis des Nibelungenzaubers und *Siegfried* und *Götterdämmerung* sind jetzt mir grade tief genug. Eine wunderbare Musik, schade nur, daß man den Geschmack an andrer so ganz verliert; nicht etwa, als ob ich andre nicht auch schön fände; wenn ich mal *Beethoven* oder *Bach* oder *Schumann* spiele, finde ich es wunderschön, aber ich fühle eigentlich nie das Bedürfnis und wenn es geschieht, so geschieht es mehr aus einer Art von Pflichtgefühl heraus, als aus einem innern Drange.[64]

Der dies schrieb, war Premierleutnant George Emil Fontane, Emilie und Theodor Fontanes ältester Sohn, zu jener Zeit Anfang dreißig und Militärlehrer an der preußischen Kadettenvoranstalt Wahlstatt nahe Liegnitz. Die umfangreiche Korrespondenz mit seinen Eltern ist verloren gegangen. Georges sehr persönliche, bekenntnishafte Briefe aus fast siebzehn Jahren an die vier Jahre ältere Freundin, Spielgefährtin aus Kindertagen und schwesterliche Vertraute in allen Folgejahren, geben dem bislang nur schwach und eher einseitig konturierten Bild dieses Sohnes einige klarere Umrisse.[65]

[63] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 2. Juli 1883, Staatsarchiv Coburg, Nachlass Hesekiel (im Folgenden: StACo, NL Hesekiel), Nr. 32.

[64] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 2. Juli 1884, ebd.

[65] Im StACo haben sich im NL Hesekiel, Faszikel Nr. 32 (unpag.), 38 Briefe, sechs Postkarten und eine Feldpost-Correspondenzkarte von George Fontane an Ludovica Hesekiel erhalten. Der erste Brief datiert vom 24. Mai 1869, der letzte, eine Postkarte, vom 13. April 1886. Die Länge der Briefe variiert bis zu acht Seiten. Neun Briefe, überwiegend aus Magdeburg, tragen ein Datum, das denselben Tag angibt, an dem George Fontane auch an seine Eltern geschrieben hat; vgl. Manfred Horlitz, Vermißte Bestände des Theodor-Fontane-Archivs. Eine Dokumentation, Potsdam 1999, S. 104-121. Die Gegenbriefe Ludovica Hesekiels konnten nicht ermittelt werden. Die Edition der Briefe durch die Autorin dieses Aufsatzes er-

George Fontane war, wie diese Briefe belegen, ein »enthusiastischer Wagnerianer«, darin Elimar Schulze nicht unähnlich,[66] ein Seelenverwandter Robert von Leslie-Gordons, dem Tannhäuser-Kenner, der »jeden Ton« kannte.[67] Er spielte die Klavierbearbeitungen von Kompositionen seines »Freundes«[68] Richard Wagner je älter er wurde, desto ausschließlicher. Wagners Musik empfand er im Augenblicksrausch als überwältigend und faszinierend-groß. Zuweilen hat er sich gewaltsam von ihr loszureißen versucht, kehrte aber immer wieder zu ihr zurück.

George war ein typischer Wagner-Verehrer der jungen Generation seiner Zeit. Gerhart Hauptmann war »als Jüngling in Wagners Bann gewesen«[69] und ebenso der junge Thomas Mann, der »Kunstglück« und frühe »Kunsterkenntnis« Richard Wagner verdankte.[70] Der vom Wagnerianer zum Anti-Wagnerianer gewandelte Friedrich Nietzsche warnte jedoch: Wagner sei »schlimm« für die Jünglinge. Die von ihm infizierte Jugend erfahre die »Verderbnis des Geschmacks« und die der »Nerven«. »Man gehe nachts durch eine größere Stadt«, ist in seiner *Nachschrift* zum *Der Fall Wagner* nachzulesen, »überall hört man, dass mit feierlicher Wut Instrumente genothzüchtigt werden – ein wildes Geheul mischt sich dazwischen. Was geht da vor? – Die Jünglinge beten Wagner an.«[71] Auch George Fontane war ein solcher »furor teutonicus«[72] nicht fremd und auch nicht die ›Gefahr‹, durch Wagner den »Geschmack« an anderer Musik ganz zu verlieren.

Der Blick auf Leben und Person dieses Fontane-Sohnes im Spiegel seiner Briefe an Ludovica Hesekiel lässt den Leser nicht ohne zwiespältige Empfindungen zurück. Die Militärlaufbahn, zu der ihn sein Vater entgegen der Dominanz musischer Anlagen in seinem Charakterbild ›wohlüberlegt‹[73] bestimmt hatte, lenkte sein Leben in eine Richtung, die ihm wesensfremd war und ihn unglücklich machen musste. Zu den haftenden Eindrücken der Brieflektüre zählt denn auch, wie dieser Sohn in immer neuen Anläufen seinem fremdbestimmten Leben Balance abzuringen versucht – mit

scheint unter dem Titel: George Fontane, Mein liebes Ludchen. Briefe an die Schriftstellerin Ludovica Hesekiel 1869 bis 1886.

[66] Theodor Fontane, L'Adultera (HFA I, 2, S. 24).

[67] Theodor Fontane, Cécile (HFA I, 2, S. 298 f.).

[68] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 10. August 1876, StACo, NL Hesekiel, Nr. 32.

[69] Gerhart Hauptmann, Richard Wagner, in: Sämtliche Werke, hrsg. v. Hans Egon Haas, fortgeführt v. Martin Machatzke, Bd. 6, Frankfurt a. M. 1963, S. 916.

[70] Thomas Mann, Auseinandersetzung mit Wagner, in: GKFA, Bd. 14,1 (s. Anm. 55), S. 301.

[71] Friedrich Nietzsche, Der Fall Wagner. Nachschrift, in: Der Fall Wagner (s. Anm. 50), S. 122 f.

[72] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 7. Juli 1882, StACo, NL Hesekiel, Nr. 32.

[73] Theodor Fontane an Mathilde von Rohr, 15. April 1870 (HFA IV, 2, S. 294).

wechselndem Erfolg. Auch wenn in den frühen, an die Eltern gerichteten Feldpostbriefen des erst Neunzehnjährigen ein soldatisches Credo von Schneid und Forsche anklingt, entsprach er nicht dem soldatischen Typus der jungen deutschen Nation. Er gehörte im Gegenteil zu jenen, die unter den geisttötenden Forderungen des militärischen Kasernenlebens vehement litten. Dessen Realitäten entzog er sich immer wieder durch Ausweichbewegungen in Gegenwelten, in die des Theaters und – dies vor allem – durch Rückzug in die Welt der Musik und, je mehr er heranreifte, auch in die der Literatur. Dass es daneben auch die typischen Fluchtbewegungen zum Kegelschieben, Kartenspiel und Trunk gegeben hat, sei nur am Rande erwähnt.

Der Familienton der Fontanes im dynamischen Miteinander war offen und direkt. Das kennzeichnet auch Georges Briefe an Ludovica, von ihm stets mit ihrem Kosenamen Ludchen angeredet und mit »Dein Pflegebruder«, »Dein alter Freund« oder auch »Dein alter Junge« unterschrieben. Dieser Briefschreiber war ein Stilist aus eigenem Recht. Ein gewisses Vonder-Leber-Wegschreiben ist ihm eigen. Aus den frühen Briefen spricht flapsig-jungenhafte Unbekümmertheit, umgangssprachliche Natürlichkeit, selbstbewusster Humor, trotziger Mut zur Offenheit, durch den eingeworfenen Berolinismus »na keine Feindschaft nich« wieder aufgehoben. Mit wachsender Reife kommen Formulierungssensibilität, gedankliche Eigenständigkeit und Meinungsentschiedenheit hinzu.

Ein großes Thema seiner Briefe ist das Unausgefülltsein seines militärischen Lebens, das ihm täglich aufs Neue Akte der Selbstnötigung abverlangt. Das andere alles überragende Thema ist die Musik, sein seelentröstendes Klavierspiel, das zunehmend Richard Wagner gilt, seine Opern-, Konzert- und Theatererlebnisse und schließlich auch sein neu entdeckter Leseeifer mit seinen Lektüreeindrücken. Mit allem verwoben sind seine verschiedenen aussichtslosen »love affairs«.

Knapp zwei Jahre vor Theodor Fontanes Flucht aus Bayreuth war George Fontane überraschend an den Folgen eines Blinddarmdurchbruchs gestorben. Dieser »schmerzliche Fall«, der tiefer war, als der Vater nach außen zu zeigen bereit war, gehe nun auf dem Rest seines Lebensweges neben ihm her, liest man in einem seiner Briefe an Georg Friedlaender zwei Wochen nach Georges Todestag.[74] Dessen Grabstätte auf dem Lichterfelder Kirchhof wünsche er dermaleinst auch für sich, schreibt er in sein Tagebuch.[75]

*

[74] Theodor Fontane an Georg Friedlaender, 12. Oktober 1887, in: Theodor Fontane, Briefe an Georg Friedlaender, hrsg. v. Walter Hettche, Frankfurt a.M. 1994, S. 114.

[75] Theodor Fontane, Tagebücher (s. Anm. 5), S. 240.

In der auf den Vater konzentrierten Familienstruktur der Fontanes und speziell in der triangulären Eltern-Kind-Konstellation innerhalb dieser Familie war Georges Verhältnis zu seiner Mutter über das Naturgemäße hinaus konfliktbehaftet. Emilie Fontane dürfte ihren Anteil daran gehabt haben. Ihr mütterliches Verdikt: »Junge, du bist doch zu häßlich«, das George in einem seiner Feldpostbriefe an den Vater zitiert,[76] wirft ein Licht auf eine Mutter-Kind-Beziehung, die Spuren tiefsitzender Verletzungen hinterlassen hat. Georges Verhältnis zu seinem Vater dagegen war in nicht geringem Maße identifikatorisch und auch umgekehrt scheint es so gewesen zu sein. Zahlreiche Briefstellen des Vaters belegen – nicht zuletzt durch verschiedentlich eingestreute Bonmots Georges – wie nahe ihm dieser Sohn stand und wie sehr er in ihm die Fortsetzung seines väterlichen Selbst zu sehen bereit war. Entscheidende Wesensmerkmale verbanden Vater und Sohn. Beide reiften langsam heran,[77] beide waren von »delikater, leicht zu nervösen Anfällen« neigender »Constitution«,[78] in bestimmten Situationen angsterfüllt,[79] beide waren anpassungsfähige Charaktere,[80] bekennende Egoisten[81] und entschiedene Junggesellennaturen, die gleichwohl der weiblichen Ergänzung bedurften. Beide neigten dazu, Unangenehmem aus dem Wege zu gehen, zeigten eine Abneigung gegenüber allem Sentimental-Gefühlvollen, besaßen – aus der Sicht des Vaters – ein ähnliches Schreibtalent. Letzteres vor allem hatte im Gefühlshaushalt Theodor Fontanes einen hohen Identifikationswert. Trotz seiner lauten Warnungen vor irgendwelchen Künstlerkarrieren seiner Kinder hat er die Schreibbegabung gerade seines Ältesten oft gelobt. Erste Briefe, die von ihm eingingen, wurden mit »allerliebst, eine wirkliche Freude«

[76] George Fontane an Theodor Fontane, 12. Januar 1871, in: George Fontane, Feldpostbriefe 1870-1871, Berlin 1914, S. 63.

[77] Theodor Fontane an Emilie Fontane, 1. Juni 1879: »Manche Menschen [gemeint ist George] reifen erst im Leben heran. Etwas gehör' ich selbst dazu.« In: Der Ehebriefwechsel (s. Anm. 7), 3, S. 163.

[78] Theodor Fontane an Emilie Fontane, 1. Februar 1859, ebd., 2, S. 124. Vgl. auch ders. an Theodor Fontane jun., 11. Mai 1879: Georges »etwas hypochondrischer Zustand« (HFA IV, 3, S. 21).

[79] Theodor Fontane an Emilie Fontane, 12. August 1880: »Wenn Du schreibst: ›auch das Stundengeben ängstige ihn‹, so hat er dazu nur *zu* guten Grund, gerade wie ich zeitlebens in ähnlichen Lagen nur zu viel Veranlassung zum ängstigen gehabt habe.« In: Der Ehebriefwechsel (s. Anm. 7), 3, S. 236.

[80] Theodor Fontane an Emilie Fontane, 7. April 1880: »George, der erst am 1. *Juni* das Maigeld erhält, muß noch 8 Wochen lang darben; doch er trägt es musterhaft. Darin Vaters Sohn. ›Es muß auch so gehen‹.« Ebd., S. 209.

[81] Vgl. z. Bsp.: Theodor Fontane an Emilie Fontane, 31. Juli 1876, ebd., S. 63, u. George Fontane an Ludovica Hesekiel, 11. Oktober 1869, StACo, NL Hesekiel, Nr. 32.

kommentiert.[82] »Allen Ernstes, seine Art zu schreiben, ist allerliebst; alles frisch, knapp, humoristisch, völlig ungesucht. Mit Schaudern denk' ich daran zurück, was *ich* alles zusammengeschwögt habe, als ich 17 Jahr alt war.«[83] Ein Jahr später: »Mich überrascht immer wieder in allem was George schreibt eine bemerkenswerthe literarische Begabung, zwangloser Humor und scharfe Beobachtung.«[84] Und wiederum im Jahr darauf: »Ein Postskriptum über Lucie Faucher und Auguste Schartow war ganz im Styl des Alten; es war als ob ich mich selber hörte. Nur ist er mir, nach der humoristischen Seite hin, weit voraus, und das Maßhalten, das ich mir erst mühevoll erobert habe, hat er von Natur.«[85]

Äußeres Zeichen dieser Wertschätzung findet sich – von der kritischen Literatur bislang unbemerkt – in Fontanes *Der Krieg gegen Frankreich*. Zu der polygenen Textmischung, »aus 100 Schriftstücken entlehnt, aus tausend Notizen zusammengetragen«,[86] gehören auch mehrere Feldpostbriefe Georges. Als Dokumente eines »Augenzeugen«[87] über die Franktireurexpeditionen jenseits der deutschen Zernierungslinie im Norden von Paris sind einige seiner Briefe teils wörtlich, teils darstellerisch ergänzt oder stilistisch bearbeitet in das sechsteilige Kapitel *Im Norden von Paris. Das IV. Korps bis Ende Oktober* eingegangen.[88] Die »genrehaften Erlebnisse«, »Vorpostenszenen« und »Kantonnementsabenteuer« des erst Neunzehnjährigen sind im Sinne der von Fontane gewollten polyperspektivischen Darstellung des Kriegsablaufs Teil der janusköpfigen Essenz seiner literarischen Kriegshistorik.

Es gehört zur Lebenstragik George Fontanes, dass er als Sechzehnjähriger, wegen seiner Defizite in Mathematik trotz eineinhalbjährigen Nachhilfeunterrichts in Untersekunda nicht versetzt, noch zu unfertig war, die ganze Tragweite der väterlichen Entscheidung für eine Offizierslaufbahn zu ermessen, und dass Vater Fontane, die dominierend musischen Anlagen seines Ältesten wenig zukunftsfähig einschätzend, gerade in jenen Jahren ein Bewunderer des preußischen Militärs war und darin noch ein Jahrzehnt

[82] Theodor Fontane an Emilie Fontane, 7. Oktober 1869, in: Der Ehebriefwechsel (s. Anm. 7), 2, S. 402.

[83] Theodor Fontane an Elise Fontane, 30. Oktober 1868 (HFA IV, 2, S. 223).

[84] Theodor Fontane an Emilie Fontane, 7. Oktober 1869, in: Der Ehebriefwechsel (s. Anm. 7), 2, S. 402 f.

[85] Theodor Fontane an Emilie Fontane, 23. April 1870, ebd., S. 451.

[86] Theodor Fontane an Ludwig Pietsch, 21. Februar 1874 (HFA IV, 2, S. 455).

[87] Theodor Fontane, Der Krieg gegen Frankreich 1870-1871, 4 Bde., Zürich 1985, Bd. 3, S. 358.

[88] Vgl. ebd., S. 359-368, und: George Fontane, Feldpostbriefe (s. Anm. 76), S. 32-42; im Original (GSA 96/726) rote Markierungen der betreffenden Stellen von Fontanes Hand.

später das »beste« sah, »was wir haben«.[89] Es kam, was kommen musste: Georges erste Station im 3. Hessischen Infanterie-Regiment Nr. 83 am Standort Kassel endete nach weniger als einem Jahr mit dem Rauswurf. Die Erlebnisse dort scheinen dem jungen Mann das Soldatwerden schon bald verleidet zu haben. Sein inneres Sehnen und die Realität seines neuen Lebens, die Erfahrung der Herabsetzung der Persönlichkeit, stürzten ihn in tiefe Verzweiflung, darin Diederich Häßling ähnlich: »Jäh und unabänderlich sank man zur Laus herab, zum Bestandteil, zum Rohstoff, an dem ein unermeßlicher Wille knetete.«[90] Das Unvollkommene der eigenen Existenz in dieser Welt des Pflicht- und Untertanenbewusstseins scheint ihm jedes Selbstvertrauen genommen zu haben. Was er aus Selbstschutz den Eltern nicht mitteilt, vertraut er der Briefpartnerin an. »Mir geht es hier jetzt recht schlecht wie Du wohl schon von meinen Eltern gehört haben wirst«, schreibt er Ludovica am 2. Juli 1869. »Gegen Dich will ich nicht lange Worte machen. Mir wäre besser ich wäre nicht geboren, denn eine so gänzliche Untauglichkeit zu etwas Gutem und Ordentlichen liegt in mir, dass ich mit Furcht und Grauen in die Zukunft sehe.« Sich selbst nichts bedeuten und vor der Welt nichts darzustellen, hatten ihn einem inneren Bannbezirk zugetrieben, in dem er Betäubung suchte. Er zieht sich auf einen nur ihm gehörenden Bereich zurück, auf den der Musik. Dies geschieht mit einer Begeisterungsfähigkeit und Leidenschaftlichkeit, die sein intimes Verhältnis zur Musik offenbaren. Musik wird in der militärischen Welt sein Lebenszentrum, mit ihr stabilisiert er seine Persönlichkeit. Von Opern- und Konzertbesuchen ist die Rede. Richard Wagner ist nicht von Anfang an sein Fixstern. Dem Siebzehnjährigen ist zunächst Mozarts *Figaros Hochzeit* »die schönste« Oper, die er kennt, kurz darauf ist es Meyerbeers Erfolgsoper *Die Hugenotten*, die nach seinem Empfinden *Tannhäuser* noch »übersteigt« und ihn »so gewaltig« anzieht. Insbesondere das eigene Klavierspiel hilft ihm, sich zu finden: »Ich spiele sehr fleißig Klavier und hoffe wenn ich im Sommer nach meinem alten Berlin komme Dir Verschiedenes vorspielen zu können«, verspricht er der Freundin.[91] Das Spielen nach Noten scheint er ebenso beherrscht zu haben wie die Improvisation. Außer *Hugenotten*-»Phantasieen« spielt er anfangs auch »Auszüge mit und ohne Text« des seinerzeit außerordentlich erfolgreichen Arpeggienvirtuosen Sigismund Thalberg und fühlt sich dabei »ganz glücklich«.[92]

89 Theodor Fontane an Emilie Fontane, 8. Juni 1878, in: Der Ehebriefwechsel (s. Anm. 7), 3, S. 108. Über Fontanes »bürgerliches Armeeverständnis« vgl. Hugo Friedrich, Fontanes preußische Welt. Armee – Dynastie – Staat, Herford 1988.

90 Heinrich Mann, Der Untertan, 4. Aufl., Berlin 1958, S. 50.

91 George Fontane an Ludovica Hesekiel, 24. Mai [1869], StACo, NL Hesekiel, Nr. 32.

92 George Fontane an Ludovica Hesekiel, 2. Juli 1869, ebd.

George ist sich seines Eskapismus bewusst. Die Eltern aber scheinen bis auf »erste Anfänge ungeregelter Finanzwirthschaft«,[93] Quelle ständigen Familienärgernisses, von alledem kaum etwas bemerkt zu haben. George »wird nun in den nächsten Tagen Fähnrich werden, was seine ganze Seele in Anspruch nimmt. Glückliches Alter!« teilt Fontane seiner Mutter nach Neuruppin mit.[94] Zwei Monate später wird den Eltern der Regimentsausschluss mitgeteilt. »Es entspinnt sich eine höchst peinliche Correspondenz. Viel Verstimmung. Endlich entschließt sich Oberst v. Zychlinsky vom 27. Regiment ihn zu nehmen«, hält Fontane in seinem Tagebuch über seine Bemühungen, einen Regimentswechsel zu erreichen, fest. Georges Versetzung in das 2. Magdeburgische Infanterieregiment Nr. 27 Ende August 1869 verläuft zunächst »erfreulich«[95] – »das übliche Geld-Dunkel«[96] und nicht enden wollende »Extras« in den Briefen an die Eltern ausgenommen. Vater Fontane nimmt das auf die Dauer mit Nachsicht hin: »wenn er nur vorwärts kommt und etwas leistet, so will ich diese Dinge gern bezahlen. Schließlich kommen doch in Jahresfrist […] noch keine 100 Thaler heraus.«[97]

Das Bestreben, in der Welt etwas darzustellen und dies auch in seinem Außenbild zur Geltung zu bringen, verleitet George im Verlauf der Jahre zu Geldausgaben, die über seinen finanziellen Möglichkeiten liegen. Er, aus Sicht des Vaters, zudem »kein großer Rechner und Oekonomicus«, hat indes jenseits der oft zitierten ausstehenden »Schneiderrechnungen« auch Ausgaben, die über »eine gelegentliche Vergnügung« hinausgegangen sein dürften.[98] Was dazu gezählt haben mag, erahnt man aus einem Brief Georges an Ludovica aus Magdeburg vom 23. November 1869, kurz nachdem er zum Portepéefähnrich ernannt worden ist:

> Es ist furchtbar langweilig in diesem traurigen Nest. Das billige *Théatre des varietés* kann mich nicht mehr reizen da das eine Fräulein, die mich hauptsächlich hinzog ein Engagement nach Braunschweig erhalten hat. (Diese Episode brauchst Du übrigens nicht weiter zu erzählen es bleibt Geheimniß zwischen uns beiden, wie vieles andre[.])

Durch Oberst von Zychlinski erfahren die Fontanes, dass der Sohn »eine Vorliebe für nicht ganz standesgemäße Gesellschaft« hat. »Ich habe ihm

[93] Theodor Fontane, Tagebuch 1868, in: Tagebücher (s. Anm. 5), S. 33.
[94] Theodor Fontane an seine Mutter Emilie Fontane, 29. Mai 1869 (HFA IV, 2, S. 234).
[95] Theodor Fontane, Tagebuch 1869, in: Tagebücher (s. Anm. 5), S. 34.
[96] Theodor Fontane an Emilie Fontane, 3. Oktober 1869, in: Der Ehebriefwechsel (s. Anm. 7), 2, S. 400.
[97] Theodor Fontane an Emilie Fontane, 21. Oktober 1869, ebd., S. 415.
[98] Ebd.

geschrieben, daß er sich zusammen nehmen soll, um nicht noch in der 12. Stunde Fiasco zu machen. Natürlich hat so'n armer Junge es schwer; zu den Offizieren gehört er nicht; wo soll er nun hin? er kann sich die Gesellschaft nicht malen und nimmt sie, wie er sie findet.«[99] Die Eltern finden sich in das Unvermeidliche hinein. Nach den vorhandenen Dokumenten scheint von einem Ausbildungswechsel keine Rede gewesen zu sein. Die Überzeugung setzt sich durch: »wir müssen wie Eggers sagt, seine historische Entwickelung abwarten u. so lange wie möglich in Güte zu ihm stehn«.[100] Wollte sich Fontane die Untauglichkeit seines Ältesten fürs Militär nicht eingestehen?

Nach einer abgekürzten Kriegsschulausbildung in Hannover nimmt George mit dem ihm bald danach verliehenen Offizierspatent im Gepäck von Anfang an am Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 teil. Fontane hat die Begegnung mit seinem Sohn in dem Kapitel *Wiedersehn* in *Aus den Tagen der Okkupation* beschrieben. Jetzt zum ersten Mal formuliert er eine tiefere Einsicht:

> Er ist noch ganz im Werden. Was aus ihm sich bilden wird, ist schwer zu sagen und wird von Fügungen abhängen. Er ist gar nicht ohne Selbstgefühl, oder noch richtiger, er hätte nichts dagegen eine Rolle zu spielen, ich zweifle aber fast, daß er die rechte Dampfkraft dahinter setzen wird. Und davon hängt *alles* ab. […] Er kann ein einfacher ›bon camerade‹ werden, der Billard und Kegel spielt und eigentlich nicht recht von der Kneipe herunter kommt, er kann es aber auch zu einer feinen Künstlernatur und speziell zum Humoristen bringen. Nous verrons![101]

Nach Rückkehr aus Frankreich quartiert George sich nicht in der Kaserne ein, sondern mietet ein »Logement nicht im feinsten Viertel (Blaue Beilstraße 1)«. »Ein Klavier habe ich mir natürlich gleich gemiethet, auf dem was Ordentliches zusammengedroschen wird. Dienst habe ich bis jetzt noch nicht gehabt, man hat also nur zu viel freie Zeit«.[102] In seinen Briefen dominiert nun das Thema Langeweile mit sich steigernden Wortkombinationen: »furchtbar langweilig«, »schauderhaft langweilig«, »bodenlos langweilig«, »öde Langweiligkeit«, »Pfuhl der Langeweile«. Und doch: Er reißt sich immer wieder zusammen. Es beginnen erfolglose Klavierabgewöhnungskämpfe: »Ich treibe eifriger denn je französisch, aber immer noch nicht eifrig genug, das Klavierspielen hält mich immer zu sehr ab, ich

[99] Theodor Fontane an Emilie Fontane, 3. Dezember 1869, ebd., S. 436.
[100] Theodor Fontane an Emilie Fontane, 9. Mai 1870, ebd., S. 470.
[101] Theodor Fontane an Emilie Fontane, 20. April 1871, ebd., S. 561 f.
[102] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 2. Juli 1871, StACo, NL Hesekiel, Nr. 32.

gehe deßhalb auch mit dem Gedanken um mein Klavier abzuschaffen.« Das sonstige Vergnügungsprogramm »sehr schwach. Konzerte zwar viel, aber meistens schlecht und wenn gut, an obskuren Orten. Stadttheater geschlossen, Rauchtheater furchtbar rauhbeinig.«[103] Ein Jahr später die Mitteilung:

> […] der Horizont verfinstert sich mehr und mehr. Ich bin so furchtbar unzufrieden mit mir selbst und dem größten Theil der Menschen, daß es ein wahrer Jammer ist. Wenn das nicht bald anders wird, weiß ich wirklich nicht was anfangen. Nichts macht mir Spaß, ausgenommen meine Musik; ja wenn ich die nicht hätte, wäre ich wirklich unglücklich. So bin ich wenigstens nur bis zum Excess gleichgültig und übelgelaunt. Andere Verhältnisse, reizende Briefe von meinen Eltern tragen auch nicht dazu bei meine Laune zu verbessern.[104]

Zwei Jahre später die Mitteilung: »Ich habe mir jetzt mein Klavier abgeschafft, da mir die Musik doch zu gefährlich wird. Ich will mich jetzt ernstlich hinter die Bücher setzen um spätestens im März 77 mein Examen zur Kriegs-Akademie machen zu können.«[105] Die Fontanes hören in dieser Zeit kaum etwas von ihrem Ältesten: »ob er studiert, Klavier spielt, oder nach der Scheibe schießt, ist uns alles ein süßes Geheimniß.«[106] Derweil geht dessen musikalischer Abgewöhnungskampf in eine neue Leidenschaft über. Ein intellektueller Bildungshunger, ein Bedürfnis nach geistiger Erfahrung gewinnen Macht über ihn. George liest: Goethes *Wilhelm Meister*: kein »tieferes«, »innigeres« Interesse an den Figuren, aber begeistert von der »meisterhafte[n] Sprache«,[107] *Wahrheit und Dichtung*: »aufs höchste interessirt«,[108] Lessings *Laokoon*: »mehr verschlungen als gelesen«, »meisterhaft«,[109] Daudets Pariser Sittenbild *Fromont junior und Risler senior*: »meisterhafte« Sprache«.[110] Und er macht Ludovica ein neues Geständnis, das für sein Sein und Gewordensein spricht: Der Musik habe er »doch nicht ganz abgeschworen«, »häufig« besuche er im neuen Stadttheater die Oper, was wiederum zu seinem »Freund« Wagner führt:

[103] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 3. Juli 1872, ebd.
[104] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 2. Juli 1873, ebd.
[105] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 3. Juli 1875, ebd.
[106] Theodor Fontane an Martha Fontane, 17. Juni 1876, in: Ein Familienbriefnetz (s. Anm. 17), S. 44.
[107] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 30. Juli 1876, StACo, NL Hesekiel, Nr. 32.
[108] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 5. August 1876, ebd.
[109] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 30. Juli 1876, ebd.
[110] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 5. August 1876, ebd.

> Ich habe mir eine ganz bestimmte Reihenfolge zurechtgemacht; obenan steht *R. Wagner* mit allem, was er geschrieben, den »Rienzi« ausgenommen; dann kommt *Fidelio*, dann *Don Juan*, *Figaro*, *Zauberflöte*, (die beiden letztern vielleicht auch in umgekehrter Reihenfolge) dann der Freischütz dann »die lustigen Weiber«. Von da ab kann ich nichts bestimmtes mehr anführen; auf der untersten Stufe steht »der Troubadour«. Da ist mir »Pariser Leben« lieber.[111]

Es ist nicht nur Musik, die ihn lockt. »An Abenden wo nicht Oper war, haben wir die verschiedensten Arten und Abarten der dramatischen Muse zu verdauen bekommen. Von Shakespeare runter bis auf die Berliner Posse.« In diesem Zusammenhang bekennt er auch, daß er mit seinen Kameraden »über dergleichen Dinge garnicht« spreche.[112] Dagegen habe er »reizende musikalische Verbindungen […] im Lauf der Zeit im reichsten Maaße gefunden«.[113] Musik bleibt seine Zuflucht.

Im August 1877 gibt es ein Zusammentreffen von Vater und Sohn in Magdeburg: »Ich hatte wie immer einen freundlichen Eindruck von ihm«, berichtet der Vater nach Berlin. »ein wenig befangen, das ist Fontane'sch und liegt in der Situation. Auch geniren Väter immer; der meinige genirte mich auch«.[114] Gab George seinem Vater nichts von seiner verdüsterten Seele preis, von seinem Konflikt zwischen Ich-Ideal und Ich-Wirklichkeit? Von Mitte September 1877 bis Mitte April 1878 ist George in die Garnison von Halberstadt versetzt. »Gern gehe ich nicht hin da müßte ich lügen aber ich denke, wer weiß wozu es gut ist.«[115] In dieser Zeit legt er sein Kadettenlehrer-Examen ab, was Fontane in einem Brief an seine Schwester Elise mit einem fast ungläubigen: »Was man nicht alles erlebt!« kommentiert.[116] Anschließend erfüllt sich Georges Wunsch, als Erzieher und »außerordentlicher Geschichtslehrer«[117] – Lehrverpflichtungen in Englisch, vertretungsweise auch Französisch kamen hinzu – an die zehn Jahre zuvor gegründete Kadettenvoranstalt Oranienstein bei Dietz an der Lahn mit den Klassen Sexta bis Obertertia versetzt zu werden. Nach den Personaleinstellungsbe-

[111] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 10. August 1876, ebd.

[112] Ebd.

[113] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 2. Juli 1877, ebd.

[114] Theodor Fontane an Emilie Fontane, 10. August 1877, in: Der Ehebriefwechsel (s. Anm. 7), 3, S. 77 f.

[115] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 2. Juli 1877, StACo, NL Hesekiel, Nr. 32.

[116] Theodor Fontane an Elise Fontane, 21. Dezember 1877, in: Theodor Fontane, Briefe I-IV, hrsg. v. Kurt Schreinert, Berlin 1968-1971, Bd. II, S. 333.

[117] Emilie Fontane an Clara Stockhausen, 1. Oktober 1878, in: Gotthard Erler, Emilie Fontane (s. Anm. 25), S. 402.

dingungen konnten »Secondeleutnants des stehenden Heeres nach Wunsch und Qualifikation zum Kadettenkorps kommandiert werden«.[118]

Jetzt zum ersten Mal, zehn Jahre nach seinem Eintritt in die Armee, in denen er, »so ziemlich auf Freuden u. Annehmlichkeiten […] verzichtet« und »nothdürftig« seinen »Strang« gezogen habe, erfüllt ihn sein Beruf mit »Lust und Liebe«. Er habe einen »gewissen Nutzen« und könne »Gutes leisten«.[119] Das war keine Augenblicksstimmung, sondern ein für die Oraniensteiner Zeit durchweg anhaltender Zustand. Aber auch hier dient ihm das Piano zur Kompensation, denn »natürlich« habe er »auch ziemlich fleißig Klavier gespielt«, verrät er der Briefpartnerin.[120]

Anderthalb Jahre bleibt George in Oranienstein. Am 1. Oktober 1879 wird er als Erzieher mit Lehrverpflichtung an die im Jahr zuvor von der Neuen Friedrichstraße im Zentrum Berlins nach Groß-Lichterfelde vor den Toren der Stadt verlegte Hauptkadettenanstalt mit den Klassen Untersekunda bis Oberprima und einer Selekta abkommandiert.

*

Unter den damaligen Schriftstellern von Rang hatten schon Paul Heyse und Karl Gutzkow das Thema Richard Wagner polemisch-parodistisch aufgegriffen und den Komponisten als »Abgott aller Unklarheiten unsrer Zeit« tituliert[121] und der »musikalische[n] Haschisch-Benebelung«[122] bezichtigt. Aber erst Theodor Fontane hat dieses Thema als gesellschaftlich symptomatisches Phänomen der Wilhelminischen Zeit in seine Romanwelten eingeführt.[123] Fragt man nach den Quellen seiner Wagner-Rezeption, so darf man wohl annehmen, dass er als professioneller Zeitungs- und Zeitschriftenleser über Wagner gut informiert war. Zwar waren der Kult um den Komponisten, der Mythos seines Werks und Bayreuth als nationale Kunstinstitution zunächst von nur begrenzter öffentlicher Wirkung. Erst 1876, nach den dreimaligen Bayreuther Festspielaufführungen des *Rings*, und vermehrt nach der *Parsifal*-Inszenierung von 1882, als

[118] Vgl. Karl-Hermann Freiherr von Brand u. Helmut Eckert, Kadetten. Aus 300 Jahren deutscher Kadettenkorps, Bd. 1, München 1981, S. 103.

[119] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 2. Juli 1878, StACo, NL Hesekiel, Nr. 32.

[120] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 15. August 1878, ebd.

[121] Karl Gutzkow, Rückblicke auf mein Leben (1876), in: Gutzkows Werke, hrsg. v. Peter Müller, Leipzig, Wien [1911], Bd. 4, S. 379.

[122] Paul Heyse, Kinder der Welt (1873), in: Novellen und Romane, Bd. 9, 9. Aufl., Berlin 1882, S. 154 f.

[123] Einen Überblick über die Wagner-Rezeption in der Literatur gibt Ulrich Müller, Richard Wagner in der Literatur und im Film, in: Richard-Wagner-Handbuch, hrsg. v. Ulrich Müller u. Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 704-730.

nicht nur die Musikkritik, sondern auch Feuilletonisten von Tagespresse und auflagenstarken bürgerlich-literarischen Zeitschriften sich des Themas angenommen hatten, gab es in Deutschland so etwas wie eine öffentliche Resonanz.[124] Sie wurde in den bürgerlichen Heften im Pro und Contra mit zum Teil scharfer Ironie geführt. Besondere Aufmerksamkeit galt dabei dem »Meister« selbst. Aus Fontanes Bekanntenkreis wären hier neben Ludwig Pietsch vor allem Paul Lindau als Multiplikatoren zu nennen. In seinen mehrfach aufgelegten *Bayreuther Briefen* von 1876 und 1882 hat Lindau seine Abneigung gegenüber dem »starren Monotheismus«[125] um Richard Wagner, den »textlichen Verschrobenheiten«[126] seiner Libretti und seine sehr persönliche, zwischen Gepacktsein und Langeweile wechselnden Gefühle zu Wagners symphonischen Dramen beschrieben.

»Spuren«, deutet Hugo Aust an, lassen bei Fontane auch eine weitere, »durch zweite Hand vermittelte Rezeption« vermuten. Er verweist auf den familiären Wagner-Hintergrund mit Fontanes Stoßseufzer über die »Musikpaukerei eines […] Wagner-fanatischen Sohnes«.[127] Damit ist nicht, wie oft angenommen, Fontanes Sohn Theo gemeint, sondern – wie die Briefe an Ludovica Hesekiel eindrücklich bestätigen – sein Sohn George, von dem überliefert ist, dass er *Die Walküre* »in jedem Ton und Takt auswendig« kannte.[128] Man hat gemutmaßt, dass Fontanes Insistieren auf Wagner und seinem Werk »eine tiefere Irritation«[129] zugrunde liegen könnte. Als scharfer Beobachter hat er aus nächster Nähe schöpfen können. Dies insbesondere in jenen Wochen der ersten Konzeption von *L'Adultera*, in denen er die magisch anziehende Verführungskraft des »Hexenmeisters«[130] auf seinen Ältesten, dessen leidenschaftliche Zuwendung zu Wagners Musik – wohl auch auf dem Fontaneschen Pianino – erleben konnte. Georges Eskapismus in die erotisierend-berauschende Sphäre der Musik Richard Wagners muß dem Vater mit seiner eingestandenen Distanz zur Musik überhaupt Irritation und Provokation gewesen sein. Im Treibhausmotiv von *L'Adultera* hat er dafür eine kongeniale Metapher gefunden.[131]

[124] Vgl. Großmann-Vendrey, Bayreuth in der deutschen Presse (s. Anm. 23), S. 32.

[125] Lindau, Bayreuther Briefe vom reinen Thoren Parsifal (s. Anm. 51), S. 4.

[126] Lindau, Nüchterne Briefe aus Bayreuth (s. Anm. 42), S. 3.

[127] Hugo Aust, Kulturelle Traditionen und Poetik, in: Fontane-Handbuch, hrsg. v. Christian Grawe u. Helmuth Nürnberger, Tübingen 2000, S. 334 f.

[128] Theodor Fontane an Martha Fontane, 8. April 1884, in: Ein Familienbriefnetz (s. Anm. 17), S. 268.

[129] Dorothea Rüland, Innstetten war ein Wagnerschwärmer. Fontane, Wagner und die Position der Frau zwischen Natur und Gesellschaft, in: Jb DSG XXIX, 1985, S. 406.

[130] Theodor Fontane, L'Adultera (HFA I, 2, S. 33).

[131] Heide Eilert, Im Treibhaus. Motive der europäischen Décadence in Theodor Fontanes

Nach der Textgenese von *L'Adultera* ist das Thema »Wagnerianer« bereits in den drei *Schleiden*-Entwürfen enthalten, die Gabriele Radecke vor den 8. November 1879 datiert hat.[132] Diese drei Entwürfe wiederum sind in die Disposition des 4. bis 6. Kapitels von *L'Adultera* (»Der engere Zirkel«, »Bei Tisch«, »Auf dem Heimwege«) eingearbeitet und dürften, so Radecke, zwischen dem 8. und 22. November 1879 und damit »vermutlich vor allen anderen Blättern« des VanderStraaten-Komplexes entstanden sein.[133] Es sind jene Wochen, über die wir aus Theodor Fontanes Briefen erfahren: George »ist viel hier […] was uns noch mehr erfreuen würde, wenn die Wohnung nicht so klein und eng wäre.«[134]

Am 1. Mai 1882 wird George Fontane – nunmehr Premierleutnant à la suite und offiziell Militärlehrer – für drei Jahre an die fernab jeder geistigen Anregung liegende Kadettenvoranstalt Wahlstatt in Schlesien versetzt. Sie war 1838 unter Friedrich Wilhelm III. in dem Rokoko-Bau eines ehemaligen Benediktinerklosters gegründet worden. Zwei Jahre nach Georges Ausscheiden trat 1887 zehnjährig der spätere Soziologe Leopold von Wiese als ›Schnappsack‹ in die Anstalt ein. In seinen bewegenden Kadettenerinnerungen bekennt er, dass ihm fraglos »eine grausamere Kindheit als in Wahlstatt nirgends in der Welt hätte entstehen können«. Die »Übel« seien »nur in geringerem Grade aus der besonderen Schlechtigkeit einzelner Menschen« hervorgegangen. Es habe vielmehr am »System, am Apparate und den unzureichenden Prinzipien, auf denen diese besondere Kadettengemeinschaft aufgebaut war«, gelegen.[135] Kritische Worte zum »System« erfahren wir in George Fontanes Briefen an die Jugendfreundin nicht. Als Offizier hätte er damit gegen den militärischen Komment verstoßen. Nur nebenbei erwähnt er einmal: »Ein Leben ist das Dasein hier – wenigstens auf die Dauer – kaum zu nennen.«[136] Von »Plackerei und Schinderei«, die »an der Tagesordnung« sei,[137] ist ein anderes Mal die Rede und davon, dass es »in dem letzt verflossenen Jahr genau so scheußlich [war] wie vorher, namentlich im Winter, wo einem auch das Spazierengehen abgeschnitten ist«, sei es »geradezu fürchterlich« gewesen.[138]

Roman »L'Adultera«, in: Jb DSG XXII, 1978, S. 496-517. Vgl. dazu auch Dieter Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung, Stuttgart 1982, S. 321 ff.

[132] Gabriele Radecke, Vom Schreiben zum Erzählen. Eine textgenetische Studie zu Theodor Fontanes L'Adultera, Würzburg 2002, S. 55 ff. u. S. 199.

[133] Radecke, ebd., S. 57 ff. u. S. 216.

[134] Theodor Fontane an Elise Fontane, 23. Dezember 1879 (HFA IV, 3, S. 54).

[135] Leopold von Wiese, Kadettenjahre, 2. Aufl., Ebenhausen 1981, S. 80.

[136] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 7. Juli 1882, StACo, NL Hesekiel, Nr. 32.

[137] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 2. Juli 1883, ebd.

[138] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 2. Juli 1884, ebd.

Mit Lesen, Lernen und Musik habe er sich die »viele freie Zeit« zu vertreiben gesucht. Die Klavierauszüge von Wagners Musik konnten in der alltäglichen Misere dieser Abgeschiedenheit ihr libidinös-berauschendes Element entfalten. George an Ludovica aus Wahlstatt am 2. Juli 1883:

> Mit mir zusammen schwelgt die Frau des […] Hauptmann *Jordan*, die ich erst in *Wagner* eingeführt habe, die aber nachher rückwirkend meine eigentliche Begeisterung angefacht hat. Frau *Jordan* ist denn auch das Stichwort, wo es entweder zu reden oder zu schweigen gilt, und hier könnte ich schreiben und schreiben und könnte das Thema doch nicht erschöpfen. Aber Dir als meiner alten guten Freundin werde ich viel davon erzählen, Deiner Theilnahme darf ich ja gewiß sein. Für heute Schwamm drüber. […] Aber *motus*! in Bezug auf die letzte Seite!!![139]

Zum 1. Mai 1885 wird George als Militärlehrer an die Hauptkadettenanstalt in Groß-Lichterfelde versetzt und Mitte November 1885 zum Hauptmann ernannt. Sechs Wochen später verlobt er sich mit der zwanzigjährigen Martha Robert. Sie ist, so Schwiegervater Fontane in seiner neuen Rolle, »ein sehr liebes Mädchen, gütig, gebildet, hübsch, wirthschaftlich und wohlhabend«,[140] eine Einschätzung, die er später teilweise revidieren wird. Das Paar heiratete am 12. Juni 1886.

*

Georges früher Tod fünfzehn Monate später kam überraschend. In Fontanes Leben hat er, so unisono seine Biografen, eine »tiefe Zäsur« hinterlassen.[141] Und doch werden in den überlieferten Selbstäußerungen Fontanes über diesen Verlust Worte eines ebenso tiefen Betroffenseins vermisst. Die knappe Tagebuchaufzeichnung über das »herrliche« Begräbnis, die dabei zumeist zitiert wird, stammt nicht aus der ersten Schockphase der Trauer. Fontane hat sie erst Ende Dezember 1887, ein Vierteljahr nach Georges Tod, rückblickend niedergeschrieben.[142] Die unmittelbare Verlusterfahrung ist wenigen überlieferten Zeugnissen aus der ersten Zeit der akuten Trauer indes deutlich eingeprägt. Eine Woche nach Georges Beisetzung heißt es beispielsweise in seinem Brief an Paul Lindau:

[139] George Fontane an Ludovica Hesekiel, 2. Juli 1883, ebd.

[140] Theodor Fontane an Mathilde von Rohr, 9. Januar 1886 (HFA IV, 3, S. 446).

[141] Helmuth Nürnberger, Fontanes Welt (s. Anm. 2), S. 611.

[142] Ermittelt an Hand der erwähnten Daten 23. Dezember (»Am 23. Dezember war ich mit der ersten Niederschrift [Unwiederbringlich] fertig.«) und 31. Dezember (»zu Neujahr wird sie [Martha] das elterliche Haus verlassen«), in: Theodor Fontane, Tagebücher (s. Anm. 5), 2, S. 240.

> Gestern war ich schon wieder in Richard III., der ja mit einem offenen Sarg und einer jungen trauernden Witwe anfängt. Es lief mir alles durcheinander, Sein und Schein, Wirklichkeit und Bild, und sinnlich und auf empirischem Wege ging mir der Inhalt der Berkeleyschen Philosophie auf, die Lehre von dem blos Visionären von Welt und Leben.[143]

Fontanes Panzerung »nur keine Sentimentalitäten«,[144] mit dem er sich vor affektivem Zusammenbruch und Selbstverlust zu schützen gesucht hat, zieht sich wie ein roter Faden durch alle seine Lebensphasen und prägt in extremen Gefühlssituationen wie dieser sein Verhalten. Seine Mitwelt hat er damit irritiert. Mit gewachsener Altersradikalität hat er sich verteidigt: »Roh« sei das Funktionieren des »Trauerapparat[s]« und »widerwärtig« die Wahrnehmung, »daß die Menschen im höchsten Maße unzufrieden mit einem sind und Asche streun und Kleider zerreißen verlangen«. Gegenüber einer derart geforderten »Kolossalschmerz«-Reaktion legt er sich eine Trauervermeidungshaltung zu, aus der heraus seine lapidaren Erwiderungen auf wohlmeinende Kondolenzbriefe entstanden sein werden.[145] Selbst Friedrich Witte, der seinen alten Freund Fontane bestens gekannt haben dürfte, hatte nach seinem Besuch zwei Monate nach Georges Tod den Eindruck, »Papa Fontane« sei, »wie immer, philosophisch schönredend und augenscheinlich innerlich am wenigsten ergriffen«.[146] Doch der versucht sich zu rechtfertigen: Das »sich Entschlagen aller Sentimentalitäten« sei »etwas ganz andres […] als Gleichgültigkeit oder Gefühlsmangel«.[147]»Der Tod ist auch nur ein Bild«, heißt es bereits im *Oceane von Parceval*-Fragment (1882), »etwas plötzlich in die Erscheinung Tretendes, ich seh es und damit gut. Ein ruhiges Schauen und Betrachten sei vielleicht eine höhre Lebensform nicht eine tiefere.«[148] Das »Maß«, summiert Fontane in Vorwegnahme eines zentralen Motivs von *Unwiederbringlich*, sei »nicht nur das Schöne, sondern auch das Wahre.«[149] Seine scheinbare Trauerindifferenz geht mit sozialem Rückzug ins Private einher, was psychologisch als ›normales‹ Trauerverhalten

[143] Theodor Fontane an Paul Lindau, 3. Oktober 1887 (HFA IV, 3, S. 567 f.).

[144] Theodor Fontane an Martha Fontane, 6. Juli 1888, ebd. S. 620.

[145] Theodor Fontane an Georg Friedlaender, 12. Oktober 1887, ebd., S. 568 f.

[146] Zit. nach: Roland Berbig, Theodor Fontane Chronik, Bd. 4, Berlin, New York 2010, S. 2885.

[147] Theodor Fontane an Martha Fontane, 19. April 1889, in: Ein Familienbriefnetz (s. Anm. 17), S. 335.

[148] Theodor Fontane, Prosafragmente und Entwürfe (HFA I, 7, S. 432).

[149] Theodor Fontane an Georg Friedlaender, 12. Oktober 1887 (HFA IV, 3, S. 568 f.).

beschrieben wird.[150] Gedanken an die eigene existentielle Endlichkeit gewinnen in seinen Selbstäußerungen immer mehr Raum, werden ein zentrales Thema seines Alterspessimismus. Die Worte über das »herrliche« Begräbnis wie auch Formulierungen in den Gedichten *Am Jahrestag* und *Meine Gräber* zeugen von einer Selbstreferentialität, die den eigenen Tod gedanklich einbezogen haben[151] und – Schopenhauerisch betrachtet – »die Kehrseite des Willens zum Leben« sind.[152]

Fontane hat auf den Tod nicht nur mit Abwehr, sondern auch mit Rückkehr zum Schreiben reagiert und sich durch Leben im fiktionalen Stoff zu betäuben versucht. Dem Unwiederbringlichen Bleibendes entgegenzusetzen, war ein bewusster Akt. Ein halbes Jahr nach Georges Tod heißt es in einem seiner Briefe an Paul Lindau: »Ich las einmal in einer Biographie Walter Scotts, um 8 sei Lady Scott gestorben, und um 9 habe er sich hingesetzt, um ein Woodstock-Kapitel zu schreiben. Diesem Ideale strebe ich nach.«[153] David Grossman hat in seiner »Friedenspreis«-Rede 2010 den Tod seines Sohnes Uri erwähnt. Eine Rakete der Hisbollah hatte Uri im zweiten Libanonkrieg – nur wenige Stunden vor Kriegsende – getötet. Der Schriftsteller-Vater, sich in dieser schmerzlichen Situation wie »im Exil« fühlend, reagierte ›instinktiv‹: »Einen Tag nach dem Ende der Trauerwoche« kehrte er »an den Schreibtisch zurück« und setzte die Arbeit an seinem Roman *Eine Frau flieht vor einer Nachricht* fort. Er hatte »das Gefühl, das Schreiben könnte der Weg sein«, aus dem »Exil« zurückzukehren. Der Roman war, so Grossman, »auf merkwürdige Weise einer der wenigen Orte in meinem Leben […], die ich noch verstehen konnte«. Und nach einigen Wochen spürte er

> zum ersten Mal und mit einem gewissen abgründigen Staunen wieder die Lust am Schreiben. […] Ich erfand Gestalten, hauchte ihnen Leben, Wärme und Phantasie ein, die ich nicht mehr in mir vermutet hatte. […] Ich entdeckte in mir wieder den Wunsch, alle Nuancen eines Gefühls, einer Realität, alle Feinheiten einer Beziehung zu berühren und mich nicht vor dem Schmerz zu fürchten, den solche Berührung manchmal hervorruft. Wieder entdeckte ich, dass das Schreiben für mich der

[150] Thomas Schmelzer, Trauerpsychologie. Lehrbuch, Düsseldorf 2008, S. 18.

[151] Vgl. Verena Kast, Trauern. Phasen und Chancen des psychischen Prozesses, 9. Aufl., Stuttgart 1988, S. 13: »Stirbt ein geliebter Mensch, so nehmen wir in seinem Sterben nicht nur antizipatorisch unser eigenes Sterben vorweg; wir sterben in gewisser Weise auch mit ihm.«

[152] Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung II. Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich, in: Schopenhauers Sämtliche Werke, hrsg. v. Max Frischeisen-Köhler, Berlin [1913], Bd. 2, S. 480.

[153] Theodor Fontane an Paul Lindau, 22. April 1888 (HFA IV, 3, S. 600).

> beste Weg ist, gegen Willkür zu kämpfen – gegen jedwede Willkür – und gegen das Gefühl, ihr hilflos, als Opfer ausgeliefert zu sein.[154]

Von Fontane fehlen bekennende Worte dieser Art. Aber auch er wählte diesen »Weg«. Eine Woche nach Georges Tod kehrte er zu seinem zunächst als Novelle geplanten Roman *Unwiederbringlich* zurück, der ihn schon in den Sommermonaten zuvor konzeptionell beschäftigt hatte. Er habe sich »unter der Arbeit bei Trost und Frische gehalten«[155] und sich »meistens« auch wohl gefühlt.[156] Von einer »Arbeitskraft, wie kaum dagewesen«, weiß Emilie Fontane zu berichten; »seit unsres George Heimgang ist dieselbe mit einer Leichtigkeit verbunden, die mich staunen macht«.[157] So hat auch ihn das Schreiben bei der Auseinandersetzung mit dem Tod seines Sohnes gestützt. Wieweit seine Trauerarbeit diesen »Weg« gekreuzt hat, ist abzulesen an seiner durchgängig pessimistischen Grundstimmung, den wiederholten Hinweisen auf die nahe Begrenztheit des eigenen Lebens und an den Todesmetaphern in *Unwiederbringlich*.

Analytiker der Trauerpsychologie wie John Bowlby[158] und Verena Kast[159] haben den Trauerprozess, wie er zur Überwindung des Verlusts notwendig ist und bei aller Unterschiedlichkeit der einzelnen Charaktere dennoch ähnlich verläuft, in vier Phasen eingeteilt: Danach folgt der ersten »Phase des Nicht-wahrhaben-Wollens, des Starr-Seins, der Empfindungslosigkeit« die »Phase der aufbrechenden Emotionen«, denen sich die mitunter Jahre dauernde »Phase des Suchens und Sich-Trennens« und schließlich die »Phase des neuen Selbst- und Weltbezugs« anschließen.[160] Auch wenn nicht alle Trauerphasen so ablaufen müssen, deren Dauer unterschiedlich und die Übergänge zwischen den einzelnen Phasen fließend sein können, so ist für die Trauerbewältigungsstrategie Fontanes von Interesse, dass Henriette von Merckel in ihren *Erinnerungen an die Familie Fontane* am 27. Januar 1888 festgehalten hat, Fontane plane eine »Biographie seines ältesten Sohnes George«.[161] Man kann diesen Plan der dritten Phase, der Phase des Suchens zuordnen, dem Versuch, sich schreibend mit dem ver-

[154] David Grossman, Dankesrede aus Anlass der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels, Frankfurt a.M. 2010, S. 64ff.

[155] Theodor Fontane an Julius Rodenberg, 21. November 1888 (HFA IV, 3, S. 658).

[156] Theodor Fontane, Tagebuch 1887, in: Tagebücher (s. Anm. 5), S. 240.

[157] Emilie Fontane an Theodor Fontane jun., 25. Januar 1888, in: Nürnberger, Fontanes Welt (s. Anm. 2), S. 613.

[158] John Bowlby, Verlust, Trauer und Depression, Frankfurt a.M., 1994.

[159] Kast, Trauern (s. Anm. 151).

[160] Ebd., S. 35ff.

[161] Die Fontanes und die Merckels. Ein Familienbriefwechsel 1850-1870, 2 Bde., hrsg. v. Gotthard Erler, Berlin, Weimar 1987, 2, S. 263.

lorenen Menschen auseinanderzusetzen und die Beziehung zu ihm zu intensivieren.[162]

Nach derzeitigem Überlieferungsstand haben sich von diesem Plan keine Dokumente erhalten. Und doch gibt es Spuren der Beschäftigung mit diesem Thema. Als Biograf seines Sohnes musste Fontane dessen Leben mit all seinem Auf und Ab, den Vorlieben und Abneigungen, Erfolgen und Misserfolgen auch vor dem Hintergrund seines – im weitesten Sinne – sozialen Umfelds in den Blick nehmen. Dazu bedurfte es weiteren Materials, insbesondere Anekdotisches, dessen er sich bei seinen biografischen Arbeiten stets in besonderem Maße vergewissert hat. Die 1870er Kriegserlebnisse seines Freundes Georg Friedlaender mögen dazu gehört haben, um deren Zusendung Fontane Verleger Wilhelm Hertz am 28. Januar 1888, einen Tag nach Henriette von Merckels Notiz, gebeten hat.[163] Das schmale Bändchen enthält die sehr persönlichen, anekdotenhaft aufbereiteten Quartiersleiden und -freuden des Verfassers an der Seite seines Offiziersburschen Tillack, eines echten Brandenburger »Sancho«.[164] Aus einem drei Tage vor dem ersten Jahrestag von Georges Tod verfassten Brief Fontanes an Fritz Mauthner geht zudem hervor, dass er auf der Suche nach Fähnrichs-Geschichten ist: »Ich mache auf solche Geschichten Jagd und Fähnriche sind meine Spezialität. [...] Kann ich Näheres erfahren? So wie ich [...] die Nummer der Achselklappe kenne, ist mir geholfen.«[165] Im Militärischen kannte sich Fontane aus. Was die Musik- und speziell die Wagner-Leidenschaft seines Sohnes betrifft, dürfte er als Biograf jedoch in Schwierigkeiten geraten sein. Hier konnte er nicht aus sich selbst schöpfen. Authentisches aus zweiter Hand dürfte nicht leicht zu haben gewesen sein. Suchte er dem Defizit durch eigene Eindrücke abzuhelfen? Stand der Besuch in Bayreuth mit dem George-Biografie-Vorhaben in Zusammenhang? War dies des Vaters starkes Motiv, an dem gesamten Programm der Bayreuther Festspiele 1889 teilzunehmen? Wollte er sich vielleicht mit voller Absicht dem Risiko emotionaler Überwältigung am Originalschauplatz der musikalischen Passion des toten Sohnes aussetzen?

[162] Vgl. Kast, Trauern (s. Anm. 151), S. 68.

[163] Theodor Fontane an Wilhelm Hertz, 28. Januar 1888, in: Gerhard Hay, Theodor Fontane an Wilhelm Hertz. Ein Nachtrag zur Briefedition, in: Jb DSG, XXV, 1981, S. 103. Georg Friedlaenders Fontane zugeeigneten Erinnerungen »Aus den Kriegstagen 1870« waren im Verlag von Wilhelm Hertz, Berlin 1886, erschienen.

[164] Friedlaender, ebd., S. 37.

[165] Frederick Betz, Jörg Thunecke: Die Briefe Theodor Fontanes an Fritz Mauthner. Ein Beitrag zum literarischen Leben Berlins in den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts, in: Fontane Blätter 1984, H. 38, S. 513.

Ob George Fontane je zur Festspielzeit in Bayreuth gewesen ist? Wir wissen es nicht. Dass er sich aber Wagners Musik, wann immer sie in Konzertsälen oder Opernhäusern gegeben wurde, angehört hat, erfahren wir nicht nur aus seinen Briefen an Ludovica Hesekiel. Erhalten hat sich ein weiteres Zeugnis seiner Musikleidenschaft. Ein Potsdamer Dachbodenfund förderte ein schmales blaues Oktavheft zutage, auf der Frontseite von der eindeutig identifizierbaren Handschrift George Fontanes mit »Musikalisches. Fontane« beschriftet.[166] Darin hat George stichwortartig die Programme von vierzehn seiner Konzertbesuche in der Berliner Philharmonie und der Singakademie zwischen dem 19. Oktober 1885 und dem 2. Februar 1886 eingetragen. Sie lassen mit Wagner, Schumann und Beethoven seine ›Favorites‹ erkennen. An fünf Abenden wird Wagner gespielt, viermal davon mit Sätzen aus *Parsifal*. Das *Parsifal*-Vorspiel steht allein an zwei Abenden auf dem Programm.[167]

Vermutlich schon sehr bald nach der *Parsifal*-Uraufführung von 1882 brachte Joseph Rubinstein seine von Richard Wagner autorisierte Klavierbearbeitung des Bühnenweihfestspiels bei B. Schott' Söhne in Mainz heraus. Man darf bei George Fontane davon ausgehen, dass er diese vom Orchester für das Klavier übertragene Fassung gespielt hat. Möglicherweise kannte Vater Fontane die im langsamen Zeitmaß und mit nur kurzen Crescendi angelegte Klavierbearbeitung des *Parsifal*-Vorspiels durch Georges Klavierspiel. Allerdings, darauf hatte schon Paul Lindau hingewiesen, kann man sich wegen des besonderen Stils eines solchen Klavierauszugs von der Orchesterfassung »nur eine sehr unvollkommene Vorstellung machen«.[168] Das hat Theodor Fontane leidvoll erfahren müssen.

In einem der zeitnah zu seinem unglücklichen *Parsifal*-Erlebnis verfassten Familien-Briefe hat Fontane seinen Leidenszustand, wie erwähnt, mit »starkem Deprimirtsein«, das ihn tagelang gefangen gehalten habe, beschrieben. John Bowlby und Verena Kast haben bei Menschen, die sich mit großer Selbstbeherrschung dem Trauerprozess verweigern – und das war bei Fontane zweifellos der Fall – beobachtet, dass sie »früher oder später […] einen Zusammenbruch – gewöhnlich mit irgendeiner Form von Depression«[169] – erleiden oder zumindest eine Form von »Gedrücktsein,

[166] Der Fund gehört zu einigen weiteren Nachlass-Sachen der Sängerin Frieda Robert aus der Familie von Georges Frau Martha, geb. Robert. NL Frieda Robert, Privatbesitz Dr. Horst Röpke, Potsdam.

[167] 20. Oktober 1885: Parsifal, Charfreitagszauber; 27. Oktober 1885: Parsifal, Vorspiel; 4. Dezember 1885: Parsifal, 1. Akt, 2. Hälfte; ohne Datum [zwischen 10. Dezember 1885 u. 31. Januar 1886]: Tannhäuser, Ouvertüre; 2. Februar [1886]: Parsifal, Vorspiel.

[168] Lindau, Bayreuther Briefe vom reinen Thoren Parsifal (s. Anm. 51), S. 4.

[169] Bowlby, Verlust, Trauer und Depression (s. Anm. 158), S. 206.

das vielleicht den Namen Depression noch nicht verdient«. Auch »daß es gewisse Arten von Ereignissen gibt, die als Auslöser eines Zusammenbruchs wirken können«, ist trauerpsychologisch erwiesen.[170] Jahrestage können das sein, Wiederbegegnungen mit erinnerungsbefrachteten Ereignissen und Orten, mit Tätigkeiten und Vorlieben des Verstorbenen. »Traurige Musik« gehört insbesondere dazu.[171]

Entscheidender Auslöser für Fontanes seelischen Zusammenbruch – er selbst spricht von »Erstickungszustand«[172] – war das *Parsifal*-Vorspiel. Die dadurch ausgelöste Erinnerung an den verlorenen Sohn, dessen Leidenschaft für die Musik Richard Wagners – sie stürzten den Vater in ein »emotionales Chaos«.[173] Die Gewissheit der Endgültigkeit dieses Verlustes in einem solchen Augenblick muss ihn überwältigt haben. Sie führte ihn physisch und psychisch an eine Grenze. Im Gefühl, die Kontrolle über sich zu verlieren, schien Flucht der einzig mögliche Ausweg.

Die Verlustgewissheit aber verlangte offenbar nach einem Rollentausch. Was Erlkönig in Goethes düsterer Natur- und Todesballade dem Kind antut, das beanspruchte Fontane der Vater als eigene Leiderfahrung: »Ach, Bayreuth hat mir ein Leides getan«.[174] Sein Leid ist nicht der Tod, sondern das eigene Weiterleben unter den Bedingungen zu leistender Trauerarbeit, aber schon mit dem Keim der Hoffnung, aus »Nacht und Wind« ins Licht zurückzufinden. Anverwandlung einer dichterischen Metapher zur Rettung eines Lebenden vor der mit Schuldgefühlen belasteten Erinnerung an einen Toten. Drei weitere Jahre mussten noch vergehen, bis die Arbeit an den *Kinderjahren* den Vater aus dem Gefangensein im erlittenen Verlust hinausführen und frei machen konnte für eigenes Leben.

[170] Kast, Trauern (s. Anm. 151), S. 86.

[171] Kast, ebd., S. 68. Ferner: Schmelzer, Trauerpsychologie (s. Anm. 150), S. 34.

[172] Theodor Fontane an Moritz Lazarus, 3. August 1889, in: Briefe Theodor Fontanes (s. Anm. 13), 2, S. 204.

[173] Kast, Trauern (s. Anm. 151), S. 68.

[174] Theodor Fontane an Moritz Lazarus, 3. August 1889, in: Briefe Theodor Fontanes (s. Anm. 13), 2, S. 204.

Gabriele von Bassermann-Jordan

Der Weg aus dem Käfig als Aufschwung zum Erhabenen?

Konstruktion und Destruktion des Schiller'schen Humanitätsgedankens in Franz Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* (1917)

Franz Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie*, erschienen 1917 im Novemberheft der von Martin Buber herausgegebenen Zeitschrift *Der Jude*, hat schon zahlreiche Interpretationen provoziert.[1] In der neueren Forschung ist betont worden, dass Rotpeter nachträglich seine Identität konstruiere: Seine Identität sei folglich nicht »Substanz oder Wesen, sondern Tätigkeit, Errungenschaft«;[2] er legitimiere »rekursiv das unbegreifliche wie unerklärliche performative Ereignis seiner eigenen Menschwerdung«;[3] sein Kampf gegen die »Affennatur« (S. 310)[4] stelle sich erst »retrospektiv als zielgerichtete Suche nach einem ›Ausweg‹«[5] dar.

[1] Vgl. dazu den Forschungsbericht von Hans-Gerd Koch, »Ein Bericht für eine Akademie«, in: Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen, durchgesehene und erweiterte Auflage, hrsg. von Michael Müller, Stuttgart 2005 (RUB, Bd. 17521), S. 173-196; sowie Andreas Kilcher u. Detlef Kremer, Die Genealogie der Schrift. Eine transtextuelle Lektüre von Kafkas »Bericht für eine Akademie«, in: Textverkehr. Kafka und die Tradition, hrsg. von Claudia Liebrand u. Franziska Schößler, Würzburg 2004, S. 45-72. Kilcher u. Kremer, S. 51, lesen den *Bericht* »als ›verfitztes‹ Diskursbündel« und gehen den Diskursen im Einzelnen nach.

[2] Walter H. Sokel, Identität und Individuum oder Vergangenheit und Zukunft. Zum Identitätsproblem in Franz Kafkas »Ein Bericht für eine Akademie« in psychoanalytischem und zeithistorischem Kontext, in: Moderne Identitäten, hrsg. von Alice Bolterauer u. Dietmar Goltschnigg, Wien 1999 (Studien zur Moderne, Bd. 6), S. 213-223, hier S. 214.

[3] Gerhard Neumann, »Ein Bericht für eine Akademie«. Kafkas Theorie vom Ursprung der Kultur, in: Franz Kafka. »Ein Landarzt«. Interpretationen, hrsg. von Elmar Locher u. Isolde Schiffermüller, Bozen u.a. 2004, S. 275-293, hier S. 279.

[4] Alle Zitate aus *Ein Bericht für eine Akademie* beziehen sich auf folgende Ausgabe: Franz Kafka, Schriften. Tagebücher. Kritische Ausgabe, hrsg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit, Frankfurt a.M. 2002. Hier: Franz Kafka, Drucke zu Lebzeiten, hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann, Frankfurt a.M. 2002, S. 299-313. Die Nachweise aus dem *Bericht* werden in Klammern in den laufenden Text eingefügt.

[5] Eckhard Schumacher, Die Kunst der Trunkenheit. Franz Kafkas »Ein Bericht für eine

DOI https://doi.org/10.46500/83531322-010 | CC BY-NC-ND 4.0

Rotpeters nachträgliche Sinnstiftung seiner Lebensgeschichte soll auch im Fokus dieses Beitrags stehen. Rotpeter »berichtet« (S. 313) aus der Rückschau. Als seine Rede einsetzt, ist alles, wovon er »berichtet«, bereits geschehen. Infolgedessen sind zwei zeitliche Ebenen zu unterscheiden: Zum einen die Ebene der Vergangenheit, die den Affen betrifft, dessen Geschichte von Rotpeter erzählt wird, zum anderen die Ebene der Gegenwart, als Rotpeter seinen Werdegang vom Affen zum Menschen nicht nur wiedergibt (»Bericht«), sondern im Akt des Erzählens deutet.[6] Die Ebene des Erzählten und die Ebene des Erzählens sind nicht immer deckungsgleich, was Rotpeters »im Gestus der Nachträglichkeit«[7] konstruierte Identität überhaupt erst als solche erkennbar werden lässt. Rotpeter macht geltend, er habe sich die »Durchschnittsbildung eines Europäers« (S. 312) angeeignet. Es wäre also nicht verwunderlich, wenn Rotpeter beim Erstellen des »Berichts« seiner Menschwerdung auf abendländisches Bildungsgut zurückgegriffen hätte. Dieser Beitrag möchte plausibel machen, dass Rotpeter seine Identität nach dem Muster von Friedrich Schillers Denkfigur des Erhabenen konstruiert,[8] zudem kleinere Anleihen in der Philosophie Platons und in der Theologie macht.

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie Rotpeter gegenüber den »Herren von der Akademie« die Geschichte seines Eingefangen Werdens sowie seine Karriere als Varietékünstler rückblickend als Folgen seines Aufschwungs zum Erhabenen interpretiert – und wie er sich mit der Denkfigur zugleich kritisch auseinandersetzt. Der Begriff des Erhabenen fällt im *Bericht für eine Akademie* zweimal im selben Satz: »Mit Freiheit betrügt man sich unter Menschen allzuoft. Und so wie die Freiheit zu den erhabensten Gefühlen zählt, so auch die entsprechende Täuschung zu den erhabensten.« (S. 304) Es wird deutlich werden, dass Rotpeter seine Lebensgeschichte im Rückgriff auf das Erhabene konstruiert – und zugleich diese Denkfigur destruiert. Zwei Problemfelder sollen im Fokus dieser Studie stehen.

Akademie«, in: Trunkenheit. Kulturen des Rausches, hrsg. von Thomas Strässle u. Simon Zumsteg, Amsterdam/New York 2008 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 65), S. 175-190, hier S. 182.

[6] Jan Mark Florian Hackmann, Der Begriff der Identität bei Franz Kafka. Das Romanfragment »Der Verschollene« und die Erzählung »Ein Bericht für eine Akademie« im Vergleich, in: Brücken 14, 2006, S. 181-196, nennt Rotpeter »eine[n] Interpreten seiner Selbst« (S. 193).

[7] Gerhard Neumann 2004, a.a.O., S. 278.

[8] Erstmals wurden Kafkas *Bericht* und Schillers Begriff des Erhabenen in folgendem Aufsatz auf einander bezogen: Andreas Disselnkötter u. Claudia Albert, »Grotesk und erhaben in einem Atemzug« – Kafkas Affe, in: Euphorion 96, 2002, S. 127-144. Die beiden Autoren unterscheiden jedoch nicht zwischen der Ebene des Erzählten und derjenigen des Erzählens. In der Forschung ist Kafkas Verhältnis zu Schiller bisher nur wenig beachtet worden. Vgl. dazu ebd., S. 134f., bes. Anm. 27 und Anm. 28.

Das erste betrifft die Poetologie des *Berichts*. Rotpeter beschließt seine Rede mit den Worten: »ich berichte nur, auch Ihnen, hohe Herren von der Akademie, habe ich nur berichtet« (S. 313). Er beharrt also darauf, einen »Bericht« vorgelegt zu haben. Einen »Bericht« im Sinn einer sachlich-nüchternen Information legt Rotpeter jedoch gerade nicht vor, wenn er seine Lebensgeschichte als einen Aufschwung zum Erhaben *deutet*.[9] Dennoch wird sich zeigen, dass in Rotpeters Deutung seiner Lebensgeschichte ein »Bericht« eingearbeitet ist – so die erste These dieses Beitrags.

Das zweite Problemfeld betrifft das Verhältnis des *Berichts* zur ästhetischen Tradition. Kafka diskutiert im *Bericht für eine Akademie*, was Kunst um 1900 (noch) zu leisten vermag und wie Künstlertum ästhetisch zu begründen und zu legitimieren sein kann. Schiller traut Kunst und Künstler zu, Humanität zu befördern. Kafkas *Bericht* lässt diesen Gedanken schon dadurch *ad absurdum* laufen, dass es ein Affe ist, der das klassische Humanitätsideal erprobt und dabei auf der Grenze von Affen- und Menschentum stehenbleibt. Rotpeter, das Mischwesen aus Affe und Mensch, versteht sich als »Künstler« (S. 310).[10] Es wird sich jedoch zeigen, dass er in seinem »Bericht« die Ästhetik des Erhabenen mit einem sehr kritischen Akzent versieht. Die klassische Art der ästhetischen Selbstbegründung stellt folglich für den *Bericht* kein Muster mehr bereit, mit dem Künstlerdasein als sinnhaft gedeutet werden könnte. Der *Bericht* erweist sich als skeptisch Schillers Erhabenheitsästhetik und dem damit verbundenen Humanitätskonzept gegenüber – so die zweite These dieses Beitrags. Der Blick des Affen auf den Menschen, der in Kunst und Literatur eine lange Tradition hat, wird sich auch in Kafkas *Bericht* als entlarvend erweisen.[11]

[9] Ähnlich Juliane Blank, »Ein Landarzt«. Kleine Erzählungen, in: Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Manfred Engel u. Bernd Auerochs, Stuttgart/Weimar 2010, S. 218-240, hier S. 234: »Auch wenn der Erzähler abschließend noch einmal den objektiv-beobachtenden Anspruch des Berichts geltend macht […], verdeutlicht der Text, dass seine Perspektive eine subjektive und eingeschränkte ist.« – Das *Deutsche Wörterbuch* verzeichnet unter dem Stichwort »Bericht«: »*kunde, nachricht, unterricht*«; unter dem Stichwort »berichten«: »*unterrichten, in kenntnis setzen, franz.* informer«. Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 1: A – Biermolke, fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1854, München 1999, Sp. 1521 f., Hervorhebung im Original.

[10] Zum Zusammenhang von Kunst und Künstlertum, literarischem Schreiben und der Verwendung von Tierbildern bei Kafka vgl. Michael Müller, Wohin gehst du kleines Kind im Walde? Über »Erinnerungen an die Kaldabahn«, in: Nach erneuter Lektüre. Franz Kafkas »Der Proceß«, hrsg. von Hans-Dieter Zimmermann, Würzburg 1992, S. 75-83. Zu dressierten Affen als Sinnbild von Künstlertum um 1900 vgl. das Kapitel »Rotpeters Ahnen: ›Ein Bericht für eine Akademie‹« in: Hartmut Binder, Kafka. Der Schaffensprozeß, Frankfurt a.M. 1983, S. 271-305.

[11] Vgl. dazu Gerhard Neumann, Der Blick des Anderen. Zum Motiv des Hundes und des

Kafka hat der umfangreichen Schiller-Monographie von Eugen Kühnemann, die 1905 in der ersten und zweiten, 1908 in der dritten, durchgesehenen Auflage im Münchener Beck-Verlag erschienen ist,[12] Hinweise auf die Bestimmung des Erhabenen entnehmen können.[13] Einige Beispiele sollen genügen.

In dem Kapitel »Philosophische Studien. Reise in die schwäbische Heimat«[14] kommt Kühnemann auf die Schriften *Über Anmut und Würde* (1793) und *Über das Erhabene* (1801) zu sprechen, die er, zusammen mit *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795) und *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), als »bedeutende Schriften« der »Schillerschen Philosophie« bezeichnet.[15] In einem Abschnitt zu *Über Anmut und Würde* charakterisiert Kühnemann Schillers Bestimmung des Erhabenen kurz und treffend so: »In dem erhabenen Charakter behauptet sich unter allem Ansturm des Leidens und der Schicksale die Überlegenheit des sittlichen Willens.«[16] Über Schillers Begriff der Tragödie schreibt Kühnemann:

> Die Tragödie gehört […] in die Welt des Erhabenen hinein. […] Sie zeige uns die ganze furchtbare Gefahr des Lebens, die unerbittliche Notwendigkeit, das unentrinnbare Verhängnis, zeige uns das Leben als die furchtbare und in ihrer Furchtbarkeit erhabene Sache, die es ist; dann gibt sie uns in der tragischen Erschütterung das Gefühl von der Größe des Menschseins, da wir eines solchen Riesenkampfes mit einem unendlich überlegenen Gegner gewürdigt sind, und führt uns durch den Anblick der unablässigen Zerstörung auf die unzerstörbare Freiheit, das Beharrliche in unserm Busen, zurück.[17]

Affen in der Literatur, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 40, 1996, S. 87-122; Waldemar Fromm, Spiegelbilder des Ichs. Beobachtungen zum Affenmotiv im literatur- und kunstgeschichtlichen Kontext (E.T.A. Hoffmann, Wilhelm Hauff, Franz Kafka), in: Literatur in Bayern 57, 1999, S. 49-61.

[12] Eugen Kühnemann, Schiller. Mit einer Wiedergabe der Schiller-Büste von Dannecker in Kupferdruck, 1. und 2. Auflage, München 1905; 3. Auflage, München 1908. Im Folgenden wird nach der 3. Auflage (1908) zitiert. Zum Verhältnis der Auflagen vgl. Eugen Kühnemann 1908, a.a.O., S. VII.

[13] In seinem Reisetagebuch vom Juni und Juli 1912 notiert Kafka am 15. Juli: »Kühnemann ›Schiller‹ gelesen.« Franz Kafka, Schriften. Tagebücher. Kritische Ausgabe (wie Anm. 4). Hier: Franz Kafka, Tagebücher, hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, Frankfurt a.M. 2002, S. 1047.

[14] Vgl. Eugen Kühnemann 1908, a.a.O., S. 349-375.

[15] Ebd., S. 353.

[16] Ebd., S. 364.

[17] Ebd., S. 369 f.

Durch den Aufschwung zum Erhabenen vermag das Subjekt die »unzerstörbare Freiheit« in sich zu entdecken – also die sittliche Freiheit, die fortbesteht, auch wenn die physische Existenz in akuter Gefahr ist.

In seinem Kapitel zu Schillers *Maria Stuart* (1800) beschreibt Kühnemann die Wandlung der Maria kurz vor ihrem Tod mit dem Vokabular,[18] das Schiller zur Bestimmung des Erhabenen heranzieht:

> Und nichts beweist so sehr, daß wir mehr sind als die bloße Natur, und bezeugt so sehr die reine Geistigkeit unseres allen Naturgewalten überlegenen Wesens als dies, daß wir, selbst wo die Natur vernichtet wird, die Freiheit unseres gefaßten Geistes behaupten können.[19]

Das Subjekt vermag sich also durch seinen Aufschwung zum Erhabenen der »Freiheit« seines »gefaßten Geistes« zu versichern – gerade in einer Grenzsituation wie in derjenigen des bevorstehenden Todes, wo die physische »Natur vernichtet wird«.

ROTPETERS NICHT-ERZÄHLUNG

Bekanntlich wünschen die »Hohe[n] Herren von der Akademie« einen »Bericht« über Rotpeters »äffisches Vorleben«, also über seinen Naturzustand. Einen solchen kann er jedoch nicht leisten, weil er keine »Erinnerungen« an seinen Naturzustand habe, wie er selbst sagt (S. 299). Rotpeter hat zum Zeitpunkt seiner Rede Bewusstsein und Sprache erworben. In dieser durch das Bewusstsein gebrochenen Existenzform reicht er nicht mehr an seine ehemalige ganzheitliche Existenzform heran.[20] Dennoch ist die Verbindung zu seinem ehemaligen Naturzustand nicht komplett verloren. Welcher Art die Beziehung zu seinem Naturzustand ist, lässt sich aus folgender Passage erschließen:

> War mir zuerst die Rückkehr, wenn die Menschen gewollt hätten, freigestellt durch das ganze Tor, das der Himmel über der Erde bildet, wurde es gleichzeitig mit meiner vorwärts gepeitschten Entwicklung immer niedriger und enger; wohler und eingeschlossener fühlte ich mich in der Menschenwelt; der Sturm, der mir aus meiner Vergangenheit nachblies,

[18] Vgl. ebd., S. 493-521, bes. S. 497-501.

[19] Ebd., S. 500.

[20] Gerhard Neumann 2004, a.a.O., S. 276, argumentiert ähnlich: »Denn den Ursprung, über den er nach dem Verlangen der Akademie berichten soll, kann er nicht wissen; und zwar, paradoxerweise, gerade aufgrund seines Übertritts aus der Natur in die Kultur; seines Hinüberwechselns aus dem Nicht-Bewußtsein des Tiers ins menschliche Bewußtsein.«

> sänftigte sich; heute ist es nur noch ein Luftzug, der mir die Fersen kühlt; und das Loch in der Ferne, durch das er kommt und durch das ich einstmals kam, ist so klein geworden, daß ich, wenn überhaupt die Kräfte und der Wille hinreichen würden, um bis dorthin zurückzulaufen, das Fell vom Leib mir schinden müßte, um durchzukommen. (S. 299 f.)

Das »ganze Tor, das der Himmel über der Erde bildet«, steht metaphorisch für die Möglichkeit von Rotpeters »Rückkehr« zu seinem Ursprung. Dieses »Tor« stand ihm zunächst offen: Die Rückkehr an die Goldküste wäre ihm kurz nach seinem Verletzt- und Eingefangen Werden ohne weiteres möglich gewesen, wenn man ihn freigelassen und nach Afrika zurückgebracht hätte, denn er war noch ganz eins mit sich selbst, noch ganz Affe. Im Lauf der Zeit hat der Affe jedoch Bewusstsein erlangt und sich vom Affendasein entfernt, so dass er nicht mehr ohne weiteres an seine ursprüngliche Existenz anknüpfen könnte (selbst wenn man ihn nach Afrika zurückbringen würde). So ist es zu verstehen, dass sich für Rotpeter das »Tor« zurück zur Goldküste zu einem kleinen »Loch« verengt hat, durch das es kaum noch ein Durchkommen gibt – und wenn, dann nur um den Preis schmerzlicher Verletzungen (»das Fell vom Leib […] schinden«).

Der »Sturm« steht metaphorisch für die »Erinnerungen der Jugend« (S. 299) des Affen an seine ganzheitliche, noch nicht durch das Bewusstsein gebrochene Existenz an der Goldküste. Diese werden im Lauf der Zeit zwar schwächer, vergehen jedoch nie gänzlich, der »Sturm« der Erinnerungen reduziert sich also auf einen »Luftzug«, der zwar nicht mehr den ganzen Körper ergreift, sondern nur noch »die Fersen kühlt«, aber doch kontinuierlich bläst – und zwar durch das ehemalige »Tor«, das zum Zeitpunkt des »Berichts« zwar nur noch ein »Loch«, aber immer noch groß genug ist, um den »Luftzug« durchzulassen, der für den Affen stets zu spüren ist.

Der »Ursprung« ist Rotpeter also zwar sehr schwach, aber dennoch ständig präsent. Sein Verhältnis zum »Ursprung« ist kein Wissen, es hat nicht den Status von deutlichen und abrufbaren »Erinnerungen« (S. 299). Dennoch hat Rotpeter eine, wenn auch undeutliche, Ahnung von seinem »Ursprung«, die er selbst als das »affenmäßig Gefühlte« bezeichnet und später als Affen-»Freiheit« spezifiziert (S. 304 und öfter).

> Ich kann natürlich das damals affenmäßig Gefühlte heute nur mit Menschenworten nachzeichnen und verzeichne es infolgedessen, aber wenn ich auch die alte Affenwahrheit nicht mehr erreichen kann, wenigstens in der Richtung meiner Schilderung liegt sie, daran ist kein Zweifel. (S. 303)

Diese Ahnung reicht allerdings weder aus, um dem »Ursprung« gemäß zu leben, noch, um davon zu erzählen. Dennoch ist Rotpeters Verhältnis zum »Ursprung« (wie vage auch immer) vorhanden – es ist *Etwas*, nicht *Nichts*.[21] Seine Ahnung von seinem früheren Naturzustand begleitet alle seine Handlungen. Dies impliziert, dass er auch in der »Menschenwelt« die frühere Affen-Perspektive nicht komplett verliert.[22] Hierauf wird weiter unten zurückzukommen sein.

Zunächst bleibt festzuhalten: Rotpeter fragt nicht nach seinem »Ursprung«; er stellt nicht den Anspruch, dorthin zurückzukehren; er beschuldigt niemanden, ihn von dort vertrieben zu haben; er grämt sich nicht. Er »berichte[t] nur« (S. 313), sich von seinem »Ursprung« zu weit entfernt zu haben, um noch davon erzählen zu können. Insofern kann Rotpeters Nicht-Erzählung seines Naturzustands als ein »Bericht« gelten (S. 299).

[21] Die meisten Interpreten gehen davon aus, dass der »Ursprung« (S. 299) Rotpeter nicht mehr zugänglich sei. Lorna Martens, Art, Freedom, and Deception in Kafka's »Ein Bericht für eine Akademie«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 61, 1987, S. 720-732, hier S. 729, spricht von »a terrible loss of his own identity«. Walter H. Sokel 1999, a.a.O., S. 214, argumentiert, Rotpeter habe seine »Vergangenheit als ›freier Affe‹ […] unterdrücken, bewußt verdrängen und eliminieren« und »seine einstige Identität aufgeben« müssen. Andreas Disselnkötter u. Claudia Albert 2002, a.a.O., S. 135, sprechen vom »Verlust des Ursprungs«, der der »Preis solcher Ich-Autonomie« sei; Juliane Blank 2010, a.a.O., S. 236 (Hervorhebung im Original), schreibt, die »Selbstschöpfung« des Affen stelle sich als »Selbst*verlust*« heraus. Hans H. Hiebel, Franz Kafka. Form und Bedeutung. Formanalysen und Interpretationen von »Vor dem Gesetz«, »Das Urteil«, »Bericht für eine Akademie«, »Ein Landarzt«, »Der Bau«, »Der Steuermann«, »Prometheus«, »Der Verschollene«, »Der Proceß« und ausgewählten Aphorismen, Würzburg 1999, ist in seiner Deutung noch entschiedener. Er spricht von einer »*Sinnlücke*« im Text (S. 62, Hervorhebung im Original) und resümiert: »Es gibt grundsätzlich keine Garantie dafür, daß es das ›große Gefühl der Freiheit nach allen Seiten‹ jemals gegeben hat; des Affen ›Erinnerung‹ reicht nicht bis vor die Gefangennahme zurück.« (S. 64) Michael L. Rettinger, Kafkas Berichterstatter. Anthropologische Reflexionen zwischen Irritation und Reaktion, Wirklichkeit und Perspektive, Frankfurt a.M. u.a. 2003 (Trierer Studien zur Literatur, Bd. 40), S. 27, beschreibt das Verhältnis zum Ursprung so: »Rotpeters einstige Affennatur ist nur noch ein undeutlicher Teil seiner Erinnerung und bleibt inkommunikabel.« Waldemar Fromm, An den Grenzen der Sprache. Über das Sagbare und das Unsagbare in Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne, Freiburg i.Br./Berlin 2006 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, Bd. 135), S. 484, kommentiert: »Das Erzählbare faßt der Bericht zusammen, das eigentlich zu Erzählende, aber nicht Erzählbare, der Naturzustand des Affen, bleibt ungesagt. Das nicht Erzählbare wird dem Gefühl zugewiesen, von Rotpeter als Freiheit spezifiziert.«

[22] Vgl. Waldemar Fromm 2006, a.a.O., S. 486 f.

ROTPETERS ERZÄHLUNG. HETERONOMIE ALS AUTONOMIE

Von seinem Naturzustand (»äffisches Vorleben«) kann Rotpeter also nicht erzählen. Erzählen kann er jedoch seine Lebensgeschichte, die auf den Naturzustand folgt: Er wurde an der afrikanischen Goldküste von einer »Jagdexpedition der Firma Hagenbeck« (S. 301) durch »zwei Schüsse« verletzt (S. 301), eingefangen und nach Europa transportiert,[23] wo er, nach entsprechender Ausbildung, regelmäßig in einem Varieté auftritt.[24] Zum Zeitpunkt seiner Rede liegt sein Eingefangen Werden »[n]ahezu fünf Jahre« zurück (S. 299). Während dieser Zeit hat er nicht nur zahlreiche Lehrer »verbraucht«, sondern sich auch »die Durchschnittsbildung eines Europäers« angeeignet (S. 312). In diesem Zusammenhang scheint er Friedrich Schillers Schriften zum Erhabenen studiert zu haben. Die Kenntnis dieser Schriften ermöglicht es ihm, die entscheidenden, krisenhaften Phasen seines Lebens im Sinn der Denkfigur des Erhabenen zu deuten.[25] Dies impliziert, dass Rotpeter die Fremdbestimmung, die er als Affe erleiden musste, im Erzählvorgang zu Selbstbestimmung umdeutet.[26]

Die »Freiheit« zähle »zu den erhabensten Gefühlen«, so Rotpeter zu Beginn seiner Erzählung (S. 304).[27] Der Begriff des Erhabenen könnte an

[23] Bettina von Jagow, Der »Landarzt«-Band, in: Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Bettina von Jagow u. Oliver Jahraus, Göttingen 2008, S. 504-517, hier S. 511, deutet die Szene des Eingefangen Werdens als »First-Contact-Szene«. Diese werde »üblicherweise von der eindringenden Macht in ein fremdes Territorium geschildert«, hier jedoch berichte der »von den Ethnologen zu Beobachtende«.

[24] Zum Zusammenhang von Varieté und Künstlertum vgl. Jean Starobinski, Portrait des Künstlers als Gaukler. Drei Essays. Aus dem Französischen von Markus Jakob, Frankfurt a. M. 1985.

[25] Gerhard Neumann u. Barbara Vinken, Kulturelle Mimikry. Zur Affenfigur bei Flaubert und Kafka, in: Texte, Tiere, Spuren, hrsg. von Norbert Otto Eke u. Eva Geulen (Zeitschrift für Deutsche Philologie, 126, 2007, Sonderheft), S. 126-142, hier S. 138, sprechen von einer »Serie von Lebenskrisen«.

[26] Auch Breuer weist auf den Konstruktcharakter von Rotpeters »Bericht« hin. Dieser resultiere aus einer »Inkongruenz zwischen Erzählung und Erzähltem«, die im Text »in Gestalt einer kalkulierten Deckungsungleichheit zwischen Faktizitäts- und Fiktionalitätssignalen und damit als inszenierte Reflexion über ›Wahrheit‹ und ›Wahrscheinlichkeit‹« erscheine. Ingo Breuer, Kafkas Versicherungen. Wahrscheinlichkeit, Kontingenz und Kalkül im »Bericht für eine Akademie«, in: Franz Kafka. »Ein Landarzt«. Interpretationen, hrsg. von Elmar Locher u. Isolde Schiffermüller, Bozen u. a. 2004, S. 257-274, hier S. 257. Eine Verbindung zur Denkfigur des Erhabenen stellt Breuer nicht her.

[27] Die folgenden Ausführungen beziehen sich nur auf den Zusammenhang von Freiheit und Erhabenheit. Zur Spiegelung von Erhabenheit und Täuschung und der damit verbundenen Destruktion der Denkfigur des Erhabenen vgl. das Kap. »›Menschenfreiheit‹ als erhabene Täuschung«.

keiner Stelle des Textes besser platziert sein als an dieser. Der Affe ist hier in einer Situation, die sich *par excellence* dafür eignet, im Sinn eines Aufschwungs zum Erhabenen gedeutet zu werden. Diese Situation lässt sich folgendermaßen beschreiben: Der Affe ist, nachdem er eingefangen wurde, fremdbestimmt. Er befindet sich »in einem Käfig im Zwischendeck des Hagenbeckschen Dampfers«, auf dem Weg von Afrika nach Europa (S. 302). Im Käfig erwacht langsam sein Bewusstsein (noch vor dem Spracherwerb): »hier beginnt allmählich meine eigene Erinnerung« (S. 302).[28] Der Affe beginnt also an dieser Stelle seine ursprüngliche ganzheitliche Existenz zu verlieren. Das Bewusstsein seiner selbst ist die Voraussetzung dafür, überhaupt von sich erzählen zu können.

Im Käfig leidet der Affe unter der Gewalt, die ihm von Seiten der Menschen zugefügt wird: Er hockt dort eingeengt, »mit eingebogenen, ewig zitternden Knien«, während sich ihm zugleich »hinten die Gitterstäbe ins Fleisch« einschneiden (S. 302). Die »zwischen den Brettern […] durchlaufende Lücke« ist noch nicht einmal breit genug »zum Durchstecken des Schwanzes« und mit körperlicher »Affenkraft nicht zu verbreitern« (S. 303). Eine Perspektive darauf, dem Käfig zu entkommen, gibt es also nicht.[29] Rotpeter kommentiert rückblickend: »Ich war zum erstenmal in meinem Leben ohne Ausweg« (S. 303). Erzähltes und Erzählen sind hier noch deckungsgleich.

In der Tat befindet sich der Affe in einer Situation, in der er sich mit den Mitteln, die ihm zu diesem Zeitpunkt zur Verfügung stehen, nicht helfen kann. Friedrich Schiller beschreibt in seiner Abhandlung *Über das Erhabene* (1801) eine solche Situation folgendermaßen: »Fälle können eintreten, wo das Schicksal alle Außenwerke ersteigt, auf die er [der Mensch] seine Sicherheit gründete«.[30] Schiller zeigt zwei Möglichkeiten

[28] Vgl. Waldemar Fromm 2006, a. a. O., S. 484.

[29] Michael L. Rettinger 2003, a. a. O., S. 30, kommentiert die »Situation der Ausweglosigkeit« im Käfig so: »Dies ist ein enormer Perspektiven*zuwachs*, der dem Affen in freier Wildbahn verwehrt geblieben wäre.« (Hervorhebung im Original.) Der »Perspektivenwechsel« des Affen (S. 43), der zustande komme, weil seine »ekstatische Existenz«, die »keine Dauerhaftigkeit« kenne, im Käfig »mit einem Schlag auf einen Punkt gezwungen« werde (S. 31), ist Rettingers Hauptthese.

[30] Friedrich Schiller, Über das Erhabene, in: Friedrich Schiller, Werke und Briefe in 12 Bänden, hrsg. von Otto Dann u. a., Frankfurt a. M. 1988-2002, Bd. 8: Friedrich Schiller, Theoretische Schriften, hrsg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a. M. 1992, S. 822-840, hier S. 836. – Schiller behandelt das Erhabene in seinen Schriften *Über Anmut und Würde* (1793), *Vom Erhabenen* (1793), *Über das Pathetische* (1793) und *Über das Erhabene* (1801). Die Begriffsbestimmung des Erhabenen bleibt in diesen Schriften im Wesentlichen unverändert. Die Schrift *Über das Erhabene* wird erstmals im Mai 1801 im dritten Teil der Sammlung *Kleinere prosaische Schriften* veröffentlicht. Die Schillerforschung geht jedoch davon aus, dass

auf, mit einer solchen Situation umzugehen, erstens die »*realistisch[e]*« und zweitens die »*idealistisch[e]*«.[31] Die erste Möglichkeit besteht darin, »der Gewalt Gewalt« entgegenzusetzen und »als Natur die Natur« zu beherrschen.[32] Diese Möglichkeit steht dem Affen jedoch, wie gezeigt wurde, nicht offen.

Nach Schiller gibt es noch eine zweite Möglichkeit, in einer solchen ausweglosen Situation zu agieren. Diese besteht darin, »aus der Natur« herauszutreten, »so, in Rücksicht auf sich, den Begriff der Gewalt« zu vernichten,[33] »in die heilige Freiheit der Geister zu flüchten«[34] und sich der »Gesetzgebung der Vernunft«[35] zu überlassen. Dies ist der Aufschwung zum Erhabenen. Der Aufschwung zum Erhabenen verschafft dem Subjekt »einen Ausgang aus der sinnlichen Welt«.[36] Das subjektive Gefühl, das sich beim Aufschwung zum Erhabenen einstellt, beschreibt Schiller so:

> Wir erfahren also durch das Gefühl des Erhabenen, daß sich der Zustand unsers Geistes nicht notwendig nach dem Zustand des Sinnes richtet, daß die Gesetze der Natur nicht notwendig auch die unsrigen sind, und daß wir ein selbständiges Prinzipium in uns haben, welches von allen sinnlichen Rührungen unabhängig ist.[37]

In der Akademierede, also im Erzählen, deutet Rotpeter seine ausweglose Situation zu einem – willentlichen – Aufschwung zum Erhabenen um. Gefangen im Käfig, will er die Bedürfnisse seiner sinnlichen Natur relativiert haben, er will sich bewusst dafür entschieden haben, »in die heilige Freiheit der Geister zu flüchten«, und er will »durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesse« der Macht der Natur zuvorgekommen sein.[38]

Über das Erhabene im Zusammenhang mit den übrigen Arbeiten über das Erhabene in der Mitte der 1790er Jahre entstanden ist. Vgl. Helmut Koopmann, Kleinere Schriften nach der Begegnung mit Kant, in: Schiller-Handbuch, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 575-586, hier S. 580 f. – Es ist im Rahmen dieses Beitrags nicht möglich, die Forschungsliteratur zu Schillers Begriff des Erhabenen zu dokumentieren und zu diskutieren. Exemplarisch sei verwiesen auf Carsten Zelle, Vom Erhabenen (1793) / Über das Pathetische (1801), in: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe, hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui, Stuttgart / Weimar 2011, S. 398-406. Weitere Literatur vgl. dort.

[31] Friedrich Schiller, Über das Erhabene, a.a.O., S. 823, Hervorhebung im Original.

[32] Ebd., S. 823.

[33] Ebd., S. 823. Vgl. dazu auch ebd., S. 836.

[34] Ebd., S. 836.

[35] Ebd., S. 826.

[36] Ebd., S. 830.

[37] Ebd., S. 827.

[38] Ebd., S. 836.

Die Bedürfnisse der sinnlichen Natur zu relativieren bedeutet im Kontext des *Berichts*, die »Affennatur« (S. 310) abzulegen.[39] Dementsprechend sagt Rotpeter: »nun, so hörte ich auf, Affe zu sein« (S. 304).

Die folgende Passage macht anschaulich, dass Rotpeter seine Krisensituation im Käfig nachträglich, im Erzählen, als Aufschwung zum Erhabenen deutet. Den Satz »nun, so hörte ich auf, Affe zu sein« (S. 304) kommentiert Rotpeter, mit einem ironischen Unterton,[40] rückblickend so: »Ein klarer, schöner Gedankengang, den ich irgendwie mit dem Bauch ausgeheckt haben muß« (S. 304). Der Affe hat also naturgemäß gehandelt und gerade nicht seine Vernunftideen aktiviert, wie es für den Aufschwung zum Erhabenen im Schiller'schen Sinn gefordert ist. Erzähltes und Erzählen sind hier nicht mehr deckungsgleich.[41]

Seine Existenz als erfolgreicher Varietékünstler kann Rotpeter als Resultat und Erfolg seines Aufschwungs zum Erhabenen interpretieren. Mit dieser Deutung folgt er abermals Schillers Vorgaben, der in *Vom Erhabenen* ausführt, im Fall des Aufschwungs zum Erhabenen bestehe die Bedrohung der »physischen Existenz« ungebrochen fort – sie verliere nur an Bedeutung, weil »unsre physische Existenz selbst von unsrer Persönlichkeit abgesondert« werde.[42]

> Es ist also keine *materiale* […], sondern eine *idealische* […] Sicherheit, deren wir uns bei Vorstellung des Erhabenen bewußt werden. Dieses gründet sich also ganz und gar nicht auf Überwindung oder Aufhebung einer uns drohenden Gefahr, sondern auf Wegräumung der letzten Bedingung, unter der es allein Gefahr für uns geben kann, indem es uns den sinnlichen Teil unsers Wesens, der allein der Gefahr unterworfen ist, als ein auswärtiges Naturding betrachten lehrt, das unsre wahre Person, unser moralisches Selbst, gar nichts angeht.[43]

[39] Zu diesem Ergebnis kommen auch Andreas Disselnkötter u. Claudia Albert 2002, a.a.O., S. 135, ohne allerdings zwischen dem Affen, dessen Geschichte erzählt wird, und dem erzählenden Rotpeter zu unterscheiden.

[40] Rotpeters Darstellung zufolge soll gerade die Emotion des Affen seine rationale Entscheidung befördert haben!

[41] Peter-André Alt, Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie, München 2005, S. 523, argumentiert, dass dem Affen die »Autonomie der freien Entscheidung« fehle, so dass er nicht zu »authentischer Selbstbestimmung« kommen könne. Juliane Blank 2010, a.a.O., S. 234, schreibt, die »Menschwerdung des Affen« sei eine »Notlösung und keine ›freie‹ Entscheidung«. – Die »Autonomie der freien Entscheidung« gibt es in der Tat nur auf der Ebene des Erzählens, nicht auf der Ebene des Erzählten.

[42] Friedrich Schiller, Vom Erhabenen, in: Friedrich Schiller, Theoretische Schriften (wie Anm. 30), S. 395-422, hier S. 410.

[43] Ebd., S. 410 f., Hervorhebung im Original.

Analog dazu bleibt der Affe, auch wenn er aufgehört haben will, »Affe zu sein« (S. 304), zunächst im Käfig, erst später kommt er ins Varieté, wo er »kaum mehr zu steigernde Erfolge« hat (S. 313). Das Varieté bietet Rotpeter gegenüber dem Zoo zwar den Vorteil, nicht wieder in »ein[en] neue[n] Gitterkäfig« eingesperrt zu sein (S. 311) – ein ›Zurück‹ an die Goldküste gibt es für ihn jedoch nicht mehr.

RISIKO ALS VERHEISSUNG, RAUSCH ALS INSPIRATION

Im weiteren Fortgang seiner Erzählung berichtet Rotpeter von seinem Durchbruch vom Affen zum menschenimitierenden Künstler, der sich infolge seines Aufschwungs zum Erhabenen ereignet haben soll. Das Nachahmen der Menschen, das für den gefangenen Affen ein ›Ausprobieren‹ in einer Notlage war, deutet Rotpeter nachträglich als eine Folgerichtigkeit, die sich nach dem Muster von Verheißung (»Versprechungen«) und Erfüllung (»Erfüllungen«) eingestellt habe.

> Ein hohes Ziel dämmerte mir auf. Niemand versprach mir, daß, wenn ich so wie sie werden würde, das Gitter aufgezogen werde. Solche Versprechungen für scheinbar unmögliche Erfüllungen werden nicht gegeben. Löst man aber die Erfüllungen ein, erscheinen nachträglich auch die Versprechungen genau dort, wo man sie früher vergeblich gesucht hat. (S. 307)

Das Muster von Verheißung und Erfüllung stammt aus der Theologie. Nach dem Verfahren der Typologie wird die Heilsgeschichte als ein Korrespondenzverhältnis von alttestamentarischer Vorgabe und neutestamentarischer Einlösung gedacht, die durch die Erlösungstat Christi möglich geworden und durch die Heilige Schrift und ihre Exegese beglaubigt ist.[44] In diesem Sinn interpretiert beispielsweise Paulus (in Römerbrief 5, 12-19) Adam als Typos Christi: Wie durch den Fall Adams die Menschheit der Erbsünde anheimgefallen ist, so ist die Menschheit durch das Gnadengeschenk Gottes und die Heilstat Jesu Christi erlöst worden. Der Sündenfall ist ins Ganze der Heilsgeschichte eingeordnet und zugleich darin aufgehoben.

Analog dazu erweist sich also – in der Darstellung Rotpeters – das Aus-dem-Käfig-gelassen-werden als Einlösung (»Erfüllung«) einer (dem Affen nicht gegebenen) »Versprechung«, die etwa gelautet hätte: ›Wenn du es

[44] Vgl. den Artikel »Typologie« in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 34: Trappisten/Trappistinnen – Vernunft II, Berlin/New York 2002, S. 208-224.

schaffst, Menschen zu imitieren, dann lassen wir dich aus dem Käfig.‹ Ein göttlicher Heilsplan, der das Muster von Verheißung und Erfüllung tragen könnte, wird im *Bericht für eine Akademie* allerdings nicht sichtbar. Der gefangene Affe hat den Zusammenhang von Imitation (»so wie sie werden«) und Aus-dem-Käfig-gelassen-werden (»das Gitter aufgezogen«) nicht aufgrund eines göttlichen Ratschlusses erkannt. Er hat vielmehr einfach Menschen imitiert, ohne eine Kalkulation damit zu verbinden. Erst »fünf Jahre« später, als er, dem Käfig entkommen, den »Herren von der Akademie« seine Geschichte erzählt (S. 299), bedient sich Rotpeter der Denkfigur von Verheißung und Erfüllung. Damit gelingt es ihm zum einen, sein Leben rückblickend zu strukturieren, zum anderen kann er damit der Selbstdeutung, sich im Käfig zum Erhabenen aufgeschwungen und die »Affennatur« (S. 310) hinter sich gelassen zu haben, Nachdruck verleihen.[45] Rotpeter scheint nicht nur ästhetische, sondern auch theologische Schriften gelesen zu haben.

Wie gelingt es dem Affen nun im Einzelnen, dem Käfig trotz seiner ausweglosen Lage zu entkommen? Er ahmt die Leute auf dem Schiff nach und erlernt das »Spucken«, das Rauchen der »Pfeife« und das Trinken aus der »Schnapsflasche« (S. 308). Die Fähigkeit zur Nachahmung, die dem Affen natürlich ist, verhilft ihm zu einer neuen Identität.[46] Im Unterschied zu der natürlichen Nachahmung während seines »äffische[n] Vorleben[s]« (S. 299) produziert der gefangene Affe im Nachahmen zugleich Zeichen. Dies impliziert, dass Zeichen und Bezeichnetes nicht deckungsgleich sein müssen, wie im Fall des Pfeifenrauchens.[47] Für den Affen ist

[45] Die Denkfigur von Verheißung und Erfüllung ist für die Schriften Neumanns zum *Bericht für eine Akademie* zentral. Neumann deutet Rotpeters Satz als Widerruf des religiös fundierten Kulturkonzepts. Vgl. dazu Gerhard Neumann, »Ein Bericht für eine Akademie«. Erwägungen zum »Mimesis«-Charakter Kafkascher Texte, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 49, 1975, S. 166-183, hier S. 167-170; Gerhard Neumann 2004, a.a.O., S. 279; Gerhard Neumann u. Barbara Vinken 2007, a.a.O., S. 140 f.; Gerhard Neumann, Der Affe als Ethnologe. Kafkas Bericht über den Ursprung der Kultur und dessen kulturhistorischer Hintergrund, in: Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka, hrsg. von Friedrich Balke, Joseph Vogl u. Benno Wagner, Zürich / Berlin 2008, S. 79-97, hier S. 93 f. – Hans H. Hiebel 1999, a.a.O., S. 62; sowie Juliane Blank 2010, a.a.O., S. 235, lesen die Denkfigur von Verheißung und Erfüllung als eine nachträgliche Sinnkonstruktion Rotpeters.

[46] Vgl. Waldemar Fromm 2006, a.a.O., S. 487 f. Zur mimetischen Fähigkeit des Affen vgl. Waldemar Fromm 1999, a.a.O., S. 50 f. – Spuken, Pfeifenrauchen und Schnapstrinken sind freilich keine Eigenschaften, die Humanität in Sinn Schillers anzeigen würden.

[47] Klaus-Peter Philippi, Reflexion und Wirklichkeit. Untersuchungen zu Kafkas Roman »Das Schloß«, Tübingen 1966 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 5), S. 136, spricht von »formale[m] menschliche[n] Tun«. Peter Höfle, Von der Unfähigkeit, historisch zu werden.

nicht der Konsum des Tabaks als Genussmittel entscheidend, entscheidend ist vielmehr die korrekte Art und Weise, die Pfeife zu handhaben. Als er »den Daumen in den Pfeifenkopf« drückt, wird er bejubelt. Dass er »den Unterschied zwischen der leeren und der gestopften Pfeife […] lange nicht« versteht, dass das Zeichen das Bezeichnete also nicht erreicht, ist zweitrangig und scheint seine Zuschauer nicht zu stören (S. 308).

Ein wenig anders liegen die Dinge im Fall der »Schnapsflasche« (S. 308). Wie der Tabak, so dient der Schnaps weder dem Lebenserhalt (wie etwa das Wasser an der Goldküste) noch ist er Genussmittel. Anders als der Tabak ruft nicht nur der Schnaps selbst, sondern sogar die leere Schnapsflasche eine heftige instinktive Abneigung hervor, was Rotpeter in seiner Erzählung durch die dreimalige Wiederholung desselben Wortes hervorhebt: »mit Abscheu, mit Abscheu, […] mit Abscheu« (S. 310). Dennoch muss er sich, im Kampf gegen seine »Affennatur« (S. 310), nicht nur die Handhabung der Flasche aneignen, sondern auch ihren Inhalt zu sich nehmen, das Zeichen also mit dem Bezeichneten zur Deckung bringen. Rotpeter bezeichnet es als einen »Sieg«, als er, nach vielen Malen der Unterweisung und nach vielen missglückten Versuchen seinerseits, erstmals den Leuten auf dem Schiff vorführen konnte, wie er eine Schnapsflasche »wirklich und wahrhaftig« auszutrinken in der Lage war:

> Was für ein Sieg dann allerdings für ihn wie für mich, als ich eines Abends vor großem Zuschauerkreis – vielleicht war ein Fest, ein Grammophon spielte, ein Offizier erging sich zwischen den Leuten – als ich an diesem Abend, gerade unbeachtet, eine vor meinem Käfig versehentlich stehen gelassene Schnapsflasche ergriff, unter steigender Aufmerksamkeit der Gesellschaft sie schulgerecht entkorkte, an den Mund setzte und ohne Zögern, ohne Mundverziehen, als Trinker vom Fach, mit rund gewälzten Augen, schwappender Kehle, wirklich und wahrhaftig leer trank; nicht mehr als Verzweifelter, sondern als Künstler die Flasche hinwarf […]. (S. 310)

Von diesem Moment an bezeichnet sich Rotpeter als »Künstler«, der »vor großem Zuschauerkreis« agiert habe. Die Selbstbezeichnung als »Künstler« hat Berechtigung, denn Rotpeter lebt von diesem Moment an eine ästhetische Existenz: Die Matrosen rauchen Pfeife um des Tabaks willen und leeren die Flasche um des Schnapses willen. Rotpeter dagegen stellt die

Die Form der Erzählung und Kafkas Erzählform, München 1998, S. 233, schreibt, der Affe produziere »reine Gesten, ohne ihren inhaltlich materiellen Sinn«. – Im (verlorenen) Naturzustand des Affen dagegen hat es noch keine Trennung von Zeichen und Bezeichnetem gegeben.

Matrosen dar, die Pfeife und Schnapsflasche handhaben – und beherrscht als »Künstler« die dazu notwendigen Fertigkeiten perfekt.

Der Affe sitzt zu diesem Zeitpunkt noch immer in seinem Käfig. Die »Bretter« (S. 303), die ihn dort umgeben, sind für ihn die Bretter derjenigen Kiste, die »die vierte Wand« des »vierwandige[n] Gitterkäfig[s]« bildet (S. 302), in dem der Affe gefangen ist. Auf der Ebene der Selbstdeutung als Künstler lassen sich diese »Bretter« als die ›Bretter, die die Welt bedeuten‹, als Theaterbühne also, verstehen.[48] Rotpeters Selbstverständnis als »Künstler« lässt sich in Einklang bringen mit Schillers Theorie des Erhabenen, die, wie gezeigt wurde, für Rotpeters Deutung seiner Lebensgeschichte von großer Wichtigkeit ist. Schillers Schriften zum Erhabenen sind theatertheoretische Schriften: Die Figuren innerhalb des Dramas sind es, die den Aufschwung zum Erhabenen vollziehen.[49] Rotpeter deutet sein gelungenes Schnapstrinken als ein Drama, in dem er selbst als Figur auf der Bühne steht. Schnaps zu trinken bedeutet für den Affen, seine natürliche Abneigung gegen den Alkohol zu überwinden. Insofern kann Rotpeter den Moment des Leerens der Flasche mit einiger Berechtigung als Aufschwung zum Erhabenen deuten, denn er relativiert hierbei die Bedürfnisse seiner sinnlichen Natur.

Was Rotpeter in den »Vorstellung[en]« (S. 313) des Varietés im Einzelnen darbietet, darüber schweigt er seinen Zuhörern gegenüber. Es ist jedoch anzunehmen, dass er unter anderem seine eigene Lebensgeschichte zur Aufführung bringt. Er bleibt damit eine Figur innerhalb seines eigenen Dramas und führt immer wieder seinen Aufschwung zum Erhabenen vor, was ihm »kaum mehr zu steigernde Erfolge« einbringt (S. 313). Diese wiederum festigen seine Überzeugung, mit der Deutung seiner krisenhaften Lebenssituation im Käfig als Aufschwung zum Erhabenen richtig zu liegen: »wenn ich meiner nicht völlig sicher wäre« (S. 300 f.).

Der – im Erzählen so gedeutete – Aufschwung zum Erhabenen führt zur Menschwerdung – im eigentlichen Sinne zum Durchbruch vom »Affen« zum »Künstler« –, die mit dem Spracherwerb einhergeht. Sprache ist Differenzkriterium sowohl zwischen Affe und Mensch als auch – in die-

[48] Unter dem Stichwort »Theaterbretter« verzeichnet das *Deutsche Wörterbuch*: »theaterboden, -bühne«. Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 21: T – Treftig, fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1935, München 1999, Sp. 333. – Zur Deutung des Käfigs als Theaterbühne vgl. Lorna Martens 1987, a.a.O., S. 725; zum Käfig als »Theater der Selbstinszenierung« vgl. Gerhard Neumann 2004, a.a.O., S. 276; zur Transformation der »ursprüngliche[n] Bedürftigkeit in eine ästhetische Leistung« vgl. Andreas Disselnkötter u. Claudia Albert 2002, a.a.O., S. 143 f.

[49] Vgl. Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit, 2 Bde., München 2000, Bd. 2, S. 92-99, hier S. 96.

sem Fall – zwischen ›verzweifeltem‹ Affen und inspiriertem »Künstler«. Um den Moment seiner Menschwerdung in der Erzählung zu markieren, verwendet Rotpeter in seinem »Bericht« das Wort »Hallo!« (S. 311).[50] Erstaunlicherweise setzt in dem Moment, als Rotpeter »Hallo!« gerufen haben will, beim Affen das, was als Bewusstsein zu begreifen wäre, aus – und zwar infolge übermäßigen Alkoholgenusses: »weil ich nicht anders konnte, weil es mich drängte, weil mir die Sinne rauschten« (S. 311). Der Affe war betrunken (schließlich hat eine ganze Flasche Schnaps intus), und Rotpeter deutet nachträglich sein erstes Rauscherlebnis als Eintritt in die Welt der Menschen.[51]

Der Rausch ist ein traditionelles Bild für Inspiration. Rotpeter konstruiert den Moment seines Übertritts vom verzweifelten Affen zum inspirierten »Künstler« nicht zufällig unter Zuhilfenahme des Topos der göttlichen Inspiration: Schließlich gilt schon in Platons *Phaidros* der »Wahnsinn, der zur entscheidenden Zeit« sich einstellt, als »herrlicher als die besonnene Verständigkeit: sofern jener gottgewirkt ist, diese menschlich bedingt«.[52] In der nachträglichen Erzählung seiner Menschwerdung bedient sich Rotpeter an dieser Stelle abermals eines ehrwürdigen Deutungsmusters: Der (von ihm als solcher gedeuteter) Entschluss, sich zum Erhabenen aufzuschwingen, soll von der Imitation zur Inspiration, von der natürlichen Nachahmung zur nachahmenden Kunst geführt haben.

[50] Gerhard Neumann 2004, a.a.O., S. 278, argumentiert, der »Sprechakt«, aufgefasst als »performatives Ereignis«, mache »das Tier zum Menschen«. Zudem weist Neumann darauf hin, dass das Wort »Hallo« am Anfang der modernen Mediengeschichte stehe: Edison habe das Wort »Hallo« als Anknüpfungspunkt für die mediale Kommunikation erfunden, als ihm die Konstruktion des Telefons gelungen sei (ebd.). Vgl. dazu Wolf Kittler, Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas, in: Franz Kafka. Schriftverkehr, hrsg. von Wolf Kittler u. Gerhard Neumann, Freiburg i.Br. 1990 (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae, Bd. 5), S. 75-163; Walter Bauer-Wabnegg, Monster und Maschinen, Artisten und Technik in Franz Kafkas Werk, in: Schriftverkehr, a.a.O., S. 316-382. – »Hallo« ist also kein Natur-, sondern ein Kulturlaut. Rotpeter will die Menschheit mit dem Kulturlaut »Hallo« begrüßt haben.

[51] Eckhard Schumacher 2008, a.a.O., bes. S. 182f., stellt den Aspekt, dass Spracherwerb und Bewusstseinserwerb sich in dem Moment ereignen, als der Affe betrunken ist, als also das, was als ›Bewusstsein‹ bezeichnet werden könnte, getrübt ist, in den Mittelpunkt seiner Studie.

[52] Platon, Sämtliche Dialoge, 7 Bände, hrsg. von Otto Apelt, unveränderter Nachdruck, Hamburg 1998, Bd. 2: Platons Dialog Phaidros, übersetzt, erläutert und mit ausführlichem Register versehen von Constantin Ritter, 2., durchgesehene und verbesserte Auflage, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1922, Hamburg 1998 (Philosophische Bibliothek, Bd. 152), S. 56.

INKONSISTENZEN IN ROTPETERS GESCHICHTE

Ist Rotpeters Deutung seiner Lebensgeschichte wirklich konsistent? Sein »Bericht« enthält einige Hinweise darauf, dass die Ebene des Affen, dessen Geschichte erzählt wird, und die Ebene des rückblickend erzählenden Rotpeter nicht immer deckungsgleich sind.[53] Diese Hinweise ermöglichen es überhaupt erst, Rotpeters Konstrukt als solches zu erkennen. Als ihm »kein Ausweg« (S. 303) aus dem Käfig möglich war, will sich Rotpeter dazu entschlossen haben, aufzuhören »Affe zu sein« (S. 304). Mit dieser Denkfigur des Erhabenen kann Rotpeter seiner Lebensgeschichte Stringenz und Erfolg zuschreiben. Diese Deutung auf der Ebene des Erzählens hat ihr Korrelat auf der Ebene des Erzählten darin, dass der Affe Sprache erlangt, vom Käfig ins Varieté kommt und zu einem gefeierten Künstler wird. Dennoch schießt Rotpeter mit seiner Deutung ein wenig übers Ziel hinaus. Dies soll im Folgenden an zwei Aspekten verdeutlicht werden.

Erstens: Nach Schiller erfolgt der Aufschwung zum Erhabenen »plötzlich«.[54] Analog dazu erzählt Rotpeter: »Die Affennatur raste, sich überkugelnd, aus mir hinaus und weg« (S. 311 f.). Was Rotpeter im Erzählen als einen einmaligen Willensakt ausgibt, ist auf der Ebene des Erzählten ein langsamer und mühevoller Prozess. Der Affe muss viele Male üben, die Schnapsflasche nicht nur korrekt zu handhaben, sondern auch auszutrinken (S. 308-310). Bis er im Varieté auftreten kann, muss Rotpeter bei »viele[n] Lehrer[n]« Unterricht nehmen (S. 312). Das Lernen selbst erfordert Selbstdisziplin und eine außergewöhnliche »Anstrengung, die sich bisher auf der Erde nicht wiederholt hat« (S. 312). Und schließlich deuten auch die Stichworte »Fortschritte« und »Entwicklung« (S. 312) darauf hin, dass der Affe sich eher in einem langsamen Prozess als in einem plötzlichen Aufschwung zum Künstler wandelt.

Zweitens: Rotpeter hört keineswegs gänzlich auf, »Affe zu sein« (S. 304).[55] Er behält, auch als Varietékünstler, den Körper eines Affen, wie aus dem Hinweis auf seinen »wohlgepflegten Pelz« (S. 302) zu entnehmen ist. Die »Hohe[n] Herren von der Akademie« (S. 299) haben also einen

[53] Vgl. Ingo Breuer 2004, a.a.O., S. 258: »Innerhalb von Rotpeters Rede treten bereits zu Beginn Widersprüche auf […]«.

[54] »Nicht allmählich […], sondern plötzlich und durch eine Erschütterung, reißt es den selbständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte […].« Friedrich Schiller, Über das Erhabene, a.a.O., S. 830.

[55] Es ist Konsens in der Forschung, Rotpeter als Mischwesen auf der Grenze von Mensch und Affe zu beschreiben. Vgl. dazu etwa Lorna Martens 1987, a.a.O., S. 724; Hans H. Hiebel 1999, a.a.O., S. 69; Bettina von Jagow 2008, a.a.O., S. 514; Juliane Blank 2010, a.a.O., S. 234.

Affen vor sich, der behauptet, seine »Affennatur« (S. 310) abgelegt zu haben![56] Auch Rotpeters sexuelle Orientierung bleibt äffisch: Wenn er »spät nachts von Banketten, aus wissenschaftlichen Gesellschaften, aus gemütlichem Beisammensein nach Hause« kommt, erwartet ihn »eine kleine halbdressierte Schimpansin«, bei der er es sich »nach Affenart« wohlergehen lässt (S. 313).

Weiter berichtet Rotpeter: »Bei Tag will ich sie nicht sehen; sie hat nämlich den Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres im Blick; das erkenne nur ich und ich kann es nicht ertragen.« (S. 313) Warum? Das Schicksal der Schimpansendame erinnert Rotpeter schmerzlich an seine eigene Affen-Geschichte: Er, der den Entschluss gefasst haben will, aus freien Stücken die »Affennatur« (S. 310) hinter sich gelassen zu haben, der also im Unterschied zu anderen Varieteáffen aus eigenem Willen gehandelt haben möchte, wurde sogleich nach seiner Ankunft in Hamburg »dem ersten Dresseur übergeben« (S. 311). Er musste also doch fremdem Willen gehorchen – und diesen Aspekt seiner Lebensgeschichte möchte Rotpeter so gut wie möglich ausblenden (schließlich passt er nicht zu seiner Selbstdeutung).

Wie ein Affe, so kennt auch Rotpeter keine Scham.[57] Dies ist an seiner Angewohnheit zu erkennen, dass er, »wenn Besucher kommen, mit Vorliebe die Hosen auszieh[t]«, um die Narbe seiner Schusswunde »unterhalb der Hüfte« zu zeigen (S. 301). Dieses Verhalten widerspricht seiner Aussage, er habe seine »Affennatur« abgelegt (S. 310). Nur ein Affe darf sich so schamlos verhalten, bei einem Menschen – der Rotpeter schließlich sein will – ist es dagegen ein selbstverständliches Zeichen von Zivilisiertheit, in Gegenwart anderer die Hosen anzubehalten. Rotpeter berichtet, »in den Zeitungen« lesen zu müssen, sein Verhalten werde als »Beweis« dafür angeführt, dass seine »Affennatur […] noch nicht ganz unterdrückt« sei (S. 301). An dieser Stelle des Vortrags ist Rotpeters Erregung deutlich zu bemerken. An keiner anderen Textstelle ist seine Rede so emotional getönt wie an dieser.[58] Warum? Der Autor des Zeitungs-»Aufsatz[es]« hat durchaus etwas Richtiges gesehen. Rotpeter ärgert sich,

[56] Ähnlich Ingo Breuer 2004, a.a.O., S. 260.

[57] Bettina von Jagow 2008, a.a.O., S. 511, deutet dagegen die Verletzung des Affen unterhalb der Hüfte als »Entdeckung der Scham«. Hier werde die »biblische Sündenfallgeschichte mit Rotpeters individueller Zivilisationsgeschichte« parallelisiert; Rotpeters »eigentümliche[s] Benehmen« bringe »seine hybride Stellung in neuen Reich der Menschen« zum Ausdruck (S. 511 f.). Zu weiteren Deutungen dieser Verletzung und des damit verbundenen Hinkens vgl. Andreas Disselnkötter u. Claudia Albert 2002, a.a.O., S. 142, Anm. 48.

[58] Vgl. etwa: »Dem Kerl sollte jedes Fingerchen seiner schreibenden Hand einzeln weggeknallt werden.« (S. 301 f.)

weil seine Selbstdeutung, aufgehört zu haben »Affe zu sein« (S. 304), mit diesem »Aufsatz« untergraben wird.[59]

»MENSCHENFREIHEIT« ALS ERHABENE TÄUSCHUNG

Rotpeter deutet seine Karriere vom gefangenen Affen zum Künstler im Varieté nicht als Weg in die »Freiheit«, sondern als einen »Ausweg« (S. 305). Dies ist bemerkenswert – schließlich deutet Rotpeter seine Lebensgeschichte nach Schiller'schem Muster. Der Begriff der Freiheit ist in Schillers Schriften zum Erhabenen zentral.

Schiller unterscheidet zwei Arten des Erhabenen. Im – ersten – Fall des Theoretisch-Erhabenen ist das empirische Erkenntnisvermögen (die Einbildungskraft) unfähig, einen großen Gegenstand (etwa der »Ozean in Ruhe«) zu erfassen.[60] »Bei dem Theoretischerhabenen steht die Natur *als Objekt der Erkenntnis*, im Widerspruch mit dem Vorstellungstriebe.«[61] Im – zweiten – Fall des Praktisch-Erhabenen dagegen wird, angesichts der furchterregenden Macht der Natur (der »Ozean im Sturm«), das physische Dasein des Menschen bedroht.[62] »Bei dem Praktischerhabenen steht sie [die Natur] als *Objekt der Empfindung*, im Widerspruch mit dem Erhaltungstrieb.«[63]

Das Große und das Furchterregende lassen also, jedes auf seine Weise, das Subjekt seine »*Abhängigkeit* von der Natur« erfahren.[64] Zugleich jedoch bewirken sie, dass das Subjekt sich auf sein übersinnliches Vermögen (auf die Vernunftideen) besinnt, wodurch es seine »*Unabhängigkeit* von der Natur« behaupten kann.[65] Im Fall des Theoretisch-Erhabenen reflektiert die Vernunft auf das Unendliche, so dass das Subjekt das »schlechthin Große« des Denkvermögens erfährt. Im Fall des Praktisch-Erhabenen erhebt sich das Subjekt mit Hilfe der sittlichen Vernunft über die Bedrohung des physischen Daseins; in der Reflexion auf die Allmacht der Natur erfährt das Subjekt das »schlechthin Große« der sittlichen Freiheit.[66]

[59] Ähnlich Ingo Breuer 2004, a.a.O., S. 258.
[60] Vgl. Friedrich Schiller, Vom Erhabenen, a.a.O., S. 397 f.
[61] Ebd., S. 396, Hervorhebung im Original.
[62] Vgl. ebd., S. 398.
[63] Ebd., S. 396, Hervorhebung im Original.
[64] Ebd., S. 396, Hervorhebung im Original.
[65] Ebd., S. 396, Hervorhebung im Original.
[66] Vgl. Janz' Kommentar zu Schillers *Vom Erhabenen*, in: Friedrich Schiller, Theoretische Schriften (wie Anm. 30), S. 1348. Janz zieht hier Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft (1790/1793), § 24, ergänzend heran.

Eben diese Unabhängigkeit von der physischen Natur ist die Freiheit, der sich das Subjekt im Fall des Erhabenen bewusst wird. Hier fühle, so Schiller, »unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Überlegenheit, ihre Freiheit von Schranken«.[67] Er fährt fort: »Nur als Sinnenwesen sind wir abhängig, als Vernunftwesen sind wir frei.«[68] Das Erhabene erhöht den Menschen zum autonomen Vernunftwesen, denn es entzieht ihn der Übermacht der Natur. Im Erhabenen erfährt sich die Vernunft als frei von Bedingungen der Natur.[69]

Wie ist Rotpeters Begriff von Freiheit? An dieser Stelle ist an sein Verhältnis zum Ursprung zu erinnern. Der Ursprung ist Rotpeter zum Zeitpunkt seiner Rede nur als eine undeutliche Ahnung verfügbar und nur in Andeutungen zu kommunizieren. Dennoch ist ein Verhältnis zum Ursprung *vorhanden*, wie undeutlich auch immer. Dem Ursprung gemäß zu leben bedeutet, »dieses große Gefühl der Freiheit nach allen Seiten« zu kennen (S. 304), von dem Rotpeter zum Zeitpunkt des »Berichts« nur noch eine Ahnung und kein Wissen mehr hat: »Als Affe kannte ich es vielleicht« (S. 304). Freiheit, soviel kann gesagt werden, besteht für Rotpeter gerade nicht darin, aus den Naturbedingungen herauszutreten, sondern in Übereinstimmung mit der Natur zu leben – als Teil eines Verbandes (»inmitten eines Rudels« [S. 301]), in Harmonie mit der Umwelt und ohne räumliche Begrenzung. Sowohl für den Affen als auch für den erzählenden Rotpeter ist also der Begriff von Freiheit völlig anders kodiert als für Schiller: Für Schiller bedeutet »Freiheit« die Freiheit des Willens, die Unabhängigkeit von der Natur geben kann; für Rotpeter dagegen bedeutet »Freiheit« Übereinstimmung mit der Natur. Die »große ausrasierte rote Narbe« an der Wange und diejenige »unterhalb der Hüfte« (S. 301) bleiben ihm als Zeichen dafür, dass er seiner ursprünglichen, kreatürlichen ›Affenfreiheit‹ beraubt wurde.[70]

Rotpeters Rede von der »heiligen Natur« (S. 305) ist nicht etwa so zu verstehen, dass er einen Zugang zum Absoluten hätte. Sie kann jedoch so verstanden werden, dass Rotpeter ein Gefühl dafür hat, dass es noch eine andere, größere Art von Freiheit gibt als die »Menschenfreiheit« (S. 305) –

[67] Friedrich Schiller, Vom Erhabenen, a.a.O., S. 395.

[68] Ebd., S. 395.

[69] Die Funktion des Erhabenen liege darin, dass »die auch unter den Bedingungen physischen Leids gegebene Möglichkeit sittlicher Freiheit« sichtbar werde, so Peter-André Alt 2000, a.a.O., S. 96.

[70] Vgl. Peter-André Alt 2005, a.a.O., S. 522. Andreas Disselnkötter u. Claudia Albert 2002, a.a.O., S. 130, sprechen von der »schmerzhaften Dominanz der ›Kultur‹ über die ›Natur‹«. Juliane Blank 2010, a.a.O., S. 236, schreibt, das »Leben Rotpeters in der menschlichen Gesellschaft« beginne »von Anfang an als das Leben eines Verletzten und Entstellten«.

eine natürliche Freiheit nämlich, die das Geschöpf einschließt. Dementsprechend unterscheidet der erzählende Rotpeter präzise zwischen der »Freiheit« und einem »Ausweg«.

> Ich habe Angst, daß man nicht genau versteht, was ich unter Ausweg verstehe. Ich gebrauche das Wort in seinem gewöhnlichsten und vollsten Sinn. Ich sage absichtlich nicht Freiheit. (S. 304)

Einmal eingefangen und im »Käfig im Zwischendeck des Hagenbeckschen Dampfers« (S. 302), kann es für den Affen kein ›Zurück‹ zu seiner ursprünglichen, kreatürlichen Freiheit mehr geben. Eine Verbesserung seines Zustandes bleibt immer nur relativ und bedeutet gegenüber der ehemaligen kreatürlichen Freiheit stets einen Rückschritt.[71] Für den gefangenen Affen ebenso wie für Rotpeter kann es also bestenfalls einen »Ausweg« geben, nicht mehr die ursprüngliche ›Affenfreiheit‹. Der »Ausweg« bezeichnet den schmalen Grat zwischen seiner ursprünglichen Freiheit an der Goldküste (zu der es kein ›Zurück‹ mehr gibt) und der Gefangenschaft im Käfig (der er entkommen will). Rotpeter denkt also aus zwei Perspektiven,[72] aus der äffischen und aus der menschlichen: Er hat noch eine Ahnung von seiner ursprünglichen, äffischen Freiheit, zugleich lebt er in der Menschenwelt und weiß um die Leistungen und Grenzen der sogenannten »Menschenfreiheit«.

So schmerzlich das ist, so hellsichtig macht es ihn. Die verbliebene Ahnung von seiner ursprünglichen ›Affenfreiheit‹ befähigt Rotpeter zu einer scharfen Kritik an der »Menschenfreiheit« und zu einer Reflexion der ästhetischen Existenz.

> Nebenbei: Mit Freiheit betrügt man sich unter Menschen allzuoft. Und so wie die Freiheit zu den erhabensten Gefühlen zählt, so auch die entsprechende Täuschung zu den erhabensten. Oft habe ich in den Varietés vor meinem Auftreten irgendein Künstlerpaar oben an der Decke an Trapezen hantieren sehen. Sie schwangen sich, sie schaukelten, sie sprangen, sie schwebten einander in die Arme, einer trug den anderen an dem Haaren mit dem Gebiß. »Auch das ist Menschenfreiheit«, dachte ich, »selbstherrliche Bewegung.« Du Verspottung der heiligen Natur! (S. 304 f.)

[71] Zur Unterscheidung von »Affenfreiheit« und »Menschenfreiheit« vgl. Juliane Blank 2010, a.a.O., S. 234 und S. 236; sowie Gerhard Neumann 2004, a.a.O., S. 283. Walter H. Sokel 1999, a.a.O., S. 221, nennt den »Ausweg« eine Form von »Freiheit, die zutiefst relativiert und beschränkt« erscheine. Waldemar Fromm 2006, a.a.O., S. 486, schreibt, der Begriff des »Auswegs« enthalte die »Täuschung« über die Freiheit.

[72] Vgl. Waldemar Fromm 2006, a.a.O., S. 486 f.

Das »Künstlerpaar« ist im Modus des ›als-ob‹. Im Trapezakt sind sie frei von den Einschränkungen der Natur (»sie schwebten«). Sie ›schaukeln‹ und ›springen‹, als ob sie Affen im Urwald wären und sich an den Bäumen hin und her schwängen. Was für die Affen jedoch natürliches Verhalten ist, ist für die Trapezkünstler eine Darstellung von natürlichem Verhalten. Die Trapezkünstler produzieren Zeichen, die an das Bezeichnete nicht heranreichen. Ihr Ziel ist, sich so geschickt zu bewegen, als ob sie Affen wären (Affe sein können sie ohnehin nicht). Sie haben ihr Ziel erreicht, wenn sie scheinbar schwerelos an den Trapezen schwingen. Dieses schwerelose ›Schweben‹ soll die Illusion von ›Affenfreiheit‹ vermitteln und ist damit eine Vor-»Täuschung«[73] der natürlichen Freiheit von seiten der Menschen.[74] Diese Vor-»Täuschung« der ›Affenfreiheit‹ mag bei den Artisten durchaus das Gefühl des Erhabenen auslösen, denn im Trapezakt sind sie frei von den Einschränkungen der Natur, indem sie im künstlerischen Akt die Schwerkraft zu überwinden scheinen.

Rotpeters Beobachtungen implizieren, dass das Gefühl des Erhabenen nicht ausschließlich »Menschenfreiheit« (Willensfreiheit), wie bei Schiller ausgeführt, anzeigt, sondern sich auch dann einstellen kann, wenn eine Täuschung von Freiheit (von ›Affenfreiheit‹) vorliegt. Das Gefühl des Erhabenen ist also doppelt kodiert: Sowohl (Menschen-)Freiheit als auch Vor-»Täuschung« von (Affen-)Freiheit können Anlass von Erhabenheit sein.

Rotpeter bemerkt eingangs, »unter Menschen« betrüge man sich mit Freiheit allzu oft. Dementsprechend ist den Trapezkünstlern dieses Dilemma nicht bewusst. Für Rotpeter selbst liegen die Dinge ein wenig anders. Wenn er im Varieté auftritt, dann ist auch er im Modus des ›als-ob‹:

[73] Vgl. das Stichwort »täuschen« in Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 21, Sp. 210-212, bes. S. 211: »*schein für wahres, für wirklichkeit nehmen machen […], trügen, betrügen*«. Hervorhebung im Original.

[74] Lorna Martens 1987, a.a.O., S. 726: »A trapeze artist is […] a man imitating the freedom of an ape! If the ape imitates men to get out of his cage, art is at base no more than nostalgia for lost freedom.« Peter-André Alt 2005, a.a.O., S. 523: »Vor diesem Hintergrund verfremdet Kafkas Geschichte mit ironischer Schärfe die Werte, die der zivilisierte Mensch als höchste Güter für sich reklamiert: Freiheit existiert in ihrer Welt nur als Täuschung, […] Fortschritt ist einzig das Ergebnis unaufhörlicher Anpassung an äußere Zwänge.« Michael L. Rettinger 2003, a.a.O., S. 63: »Rotpeter aber bezeichnet diese Freiheit [der Trapezkünstler] als ›Menschenfreiheit‹ […], eine Formulierung, die von vornherein diesen Begriff gegenüber dem Begriff der Freiheit einschränkt. Schon dadurch verdächtigt er die Freiheit des Menschen, bloßer Anschein von Freiheit zu sein.« Andreas Disselnkötter u. Claudia Albert 2002, a.a.O., nehmen keine Problematisierung des Freiheitsbegriffs vor und kommentieren diese Passage folgendermaßen: »[…] in einer überbietenden Assimilation verkehrt er [Rotpeter] die Hierarchie von Mensch und Affe: verachtet er doch die schwerelos schwebenden Trapezkünstler, wenn sie die Illusion von Menschenfreiheit vermitteln« (S. 136).

Auch er kann im Varieté die ›Affenfreiheit‹ nur darstellen, nicht (mehr) leben, auch er kann nur Zeichen produzieren, die das Bezeichnete nicht erreichen. Aber: Da er, im Unterschied zu seinen menschlichen Kollegen, um die Unterscheidung von ›Affenfreiheit‹ und »Menschenfreiheit« weiß, löst bei ihm die Vor-»Täuschung« von Affenfreiheit nicht das Gefühl des Erhabenen aus.

Überschreiten kann er die Grenzen der »Menschenfreiheit« allerdings nicht (ebenso wenig wie die Artisten).[75] Diesen Anspruch, der ohnehin nicht erfüllbar wäre, stellt Rotpeter auch nicht. Er lamentiert nicht, er sehnt sich nicht zurück, er stellt keine Fragen, die nicht zu beantworten wären. Aber: Rotpeter benennt die Spiegelung von Freiheit, Täuschung und Erhabenheit »unter Menschen«. Er »berichtet« (S. 313).[76] Dieses ist, wie von der Akademie gefordert, Rotpeters »Bericht« (S. 299), den er in die Deutung seiner Lebensgeschichte einbaut. Dieser »Bericht« stellt den Kontrapunkt zu Rotpeters Selbstdeutung seines Lebens dar, die dem Erhabenen wesentliche Impulse verdankt.

Mit diesem »Bericht« gelangt Rotpeter zu einer scharfen Kritik an Schillers Konzept des Erhabenen. Das Erhabene ist nach Schiller ein Mittel, das im Extremfall völliger Ausweglosigkeit (etwa angesichts des Todes) die menschliche Würde garantieren soll. Wenn aber, wie Rotpeter »berichtet«, »unter Menschen« sowohl Willensfreiheit als auch das Verfehlen von natürlicher Freiheit Anlass zur Erhabenheit sein können, dann ist das klassische Humanitätsideal ausgehebelt. Das Gefühl des Erhabenen ist dann kein »Probierstein« mehr für die Unabhängigkeit der intelligiblen Natur von der sinnlichen.[77] Auch darstellendes Künstlertum, das mit dem Erhabenen in enger Verbindung steht (wie etwa Schauspieler oder Zirkusartisten), kann mit der Denkfigur des Erhabenen, so wie sie Rotpeter denkt, nicht mehr sinnvoll gedeutet werden.

Dies gilt, wohlgemerkt, nur »unter Menschen« – Rotpeter »betrügt« sich nicht »mit Freiheit« (S. 304). Ausgerechnet »ein gewesener Affe« (S. 300) destruiert das klassische Humanitätsideal.

75 Das »Tor, das der Himmel über der Erde bildet«, hat Rotpeter zwar noch im Rücken, aber es hat sich, wie er zu Beginn seiner Rede sagt, zu einem kleinen »Loch« verengt, durch das es kein Durchkommen mehr gibt (S. 299 f.).

76 Vgl. Waldemar Fromm 2006, a. a. O., S. 491.

77 Friedrich Schiller, Über Anmut und Würde, in: Friedrich Schiller, Theoretische Schriften (wie Anm. 30), S. 330-394, hier S. 378.

ERNST-ULLRICH PINKERT

ARTHUR SCHNITZLER UND SØREN KIERKEGAARD

Zur Auseinandersetzung Schnitzlers mit Kierkegaards *Entweder – Oder* in der *Komödie der Verführung* und in der *Traumnovelle*

»Ich lese Søren Kierkegaard,
den dänischen Dichterphilosophen«
(Schnitzler, 1896)

In ihrem Essay *Kierkegaard adieu* behauptet die dänische Schriftstellerin Suzanne Brøgger, kein Dichter oder Philosoph habe sich »so extensiv und intensiv mit Verliebtsein, Verführung, Ehe, den Wegen und Abwegen des Begehrens, den Gegensätzen zwischen Mann und Frau beschäftigt«[1] wie Søren Kierkegaard. Brøgger hätte sich gewiss zurückhaltender ausgedrückt, wäre ihr bekannt gewesen, dass sich auch Arthur Schnitzler mit dieser Thematik ein Leben lang auseinandergesetzt hat. – Dass sich Schnitzler dabei auch mit Kierkegaard beschäftigt hat, ist das Thema dieses Aufsatzes.

In der Forschung ist eine Verbindung zwischen Schnitzler und Kierkegaard bisher nur vermutet worden. Überzeugend legte Christian Benne aber dar, dass die Beschäftigung Schnitzlers mit Kierkegaard in dem Drama *Das weite Land* (1911) als eine »plausible Möglichkeit«[2] anzusehen sei. Er bezieht sich dabei besonders auf eine Replik der Hauptperson, Hofreiter. Dieser erklärt, nachdem er den Liebhaber seiner Frau im Duell getötet hat: »Für den ist alles erledigt. Aber ich – ich bin auf der Welt. Und ich gedenke weiter zu leben … Man muß sich entscheiden. Entweder – oder.«[3] Hofreiter entscheidet sich hier für das, was Kierkegaard in seinem Hauptwerk *Entweder-Oder* als »ästhetische Lebensanschauung«[4]

[1] Suzanne Brøgger, Den pebrede susen. Flydende fragmenter og fixeringer, Kopenhagen 1986, S. 219. Übersetzung: EUP.

[2] Christian Benne, Das weite Land: Schnitzlers kierkegaardsche Bilanz des Ästhetizismus, in: Modern Austrian Literature, hrsg. von Geoffrey C. Howes u. Jacqueline Vansant, 2000, Bd. 33, Nr. 3/4, S. 29-53, hier: S. 29.

[3] Arthur Schnitzler, Die Dramatischen Werke, 2. Band, Frankfurt a.M. 1962, S. 319.

[4] Søren Kierkegaard, Entweder – Oder, Teil 1 und 2. Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup

DOI https://doi.org/10.46500/83531322-011 | CC BY-NC-ND 4.0

bezeichnet. In *Das weite Land* setzt sich Schnitzler, wie Benne darlegt, mit dieser Lebenshaltung kritisch auseinander. Hofreiters rudimentäres Kierkegaard-Zitat allein beweist zwar nicht, dass Schnitzler *Entweder – Oder* tatsächlich gelesen hat, aber Benne berücksichtigt in seiner Argumentation auch, das Schnitzler 1904 im Besitz der deutschen Ausgabe des Buches war.[5] Für Bennes begründete Vermutung, Schnitzler habe Kierkegaard gelesen, kann hier ein konkreter Beleg vorgelegt werden.

In einem Brief an seine Vertraute Olga Waissnix berichtet Schnitzler am 29. September 1896 über ein Gespräch mit dem dänischen Kritiker und Literaturhistoriker Georg Brandes, das am 21. August 1896 in Kopenhagen stattgefunden hatte:

> Außer Constantin[6] lese ich Sören Kierkegaard,[7] den dänischen Dichterphilosophen, den Georg Brandes (lesen Sie sein kleines Buch über ihn) so hoch stellt. Privatim sagte mir Brandes, der Einfluß S.K.s sei so außerordentlich, daß auch die Werke Ibsens im wesentlichen auf die Ideen K.s zurückzuführen seien. Ja nach den ersten Dramen Ibsens hätten ihm seine Freunde dringend gerathen: er solle doch nicht immer Kierkegaard, sondern endlich Ibsen schreiben. – Ich selbst habe erst einen kleinen Theil von K. gelesen und finde vorerst, daß er in höchstem Sinne geistreich, aber noch nicht, daß er groß ist.[8]

Es scheint möglich, dass Schnitzler *Entweder – Oder* bereits 1896 gelesen hatte;[9] in seinem *Tagebuch*, wo er die von ihm gelesenen Bücher häufig erwähnt, ist allerdings keine Kierkegaard-Lektüre verzeichnet.[10] Durch die Auseinandersetzung mit Schnitzlers *Komödie der Verführung*[11] kann aber gezeigt werden, dass seine Beschäftigung mit Kierkegaards Hauptwerk mehr ist als nur eine »plausible Möglichkeit«.

und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft hrsg. von Hermann Diem u. Walter Rest, München 2005, S. 24.

[5] Christian Benne, Das weite Land, a.a.O., S. 33. – Vgl. Hugo von Hofmannsthal / Arthur Schnitzler, Briefwechsel, Frankfurt a.M. 1964, S. 203.

[6] Schnitzler verweist hier auf ein von ihm bereits erwähntes Buch von Jacob Burckhardt: Die Zeit Constantin's des Großen, Basel 1853.

[7] Georg Brandes, Søren Kierkegaard. Eine kritische Darstellung, Leipzig 1992; Originalausgabe 1877, dt. 1879.

[8] Arthur Schnitzler / Olga Waissnix, Liebe, die starb vor der Zeit. Ein Briefwechsel, Wien, München, Zürich 1970, S. 314.

[9] Vgl. S. 266 f. – Die erste deutsche Übersetzung (von A. Michelsen u. O. Gleiss) lag seit 1885 vor.

[10] Dies ist allerdings auch kein Gegenbeweis, denn in den Tagebüchern hat Schnitzler offenkundig nicht seine gesamte Lektüre verzeichnet.

[11] Arthur Schnitzler, Komödie der Verführung in drei Akten. Berlin 1924; verwendeter Kurztitel: *Komödie.* Die Seitenangaben nach Zitaten im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

KOMÖDIE DER VERFÜHRUNG (1924)

Skandinavien lag seit Ende der 1880er Jahre in Schnitzlers Blickfeld.[12] Damals begann er mit der Lektüre der Werke Ibsens und Jens Peter Jacobsens, in den 90er Jahren studierte er auch Brandes und Strindberg, der langjährige Briefwechsel mit Brandes begann, im Sommer 1896 folgte die erste Reise nach Dänemark, Norwegen und Schweden. Schnitzlers Interesse für den Norden kommt auch durch die wiederholte Verwendung dänischer Motive in seiner Prosa und Dramatik zum Ausdruck. Fünf Monate nach seiner Reise veröffentlicht er die Novellette *Die Frau des Weisen*,[13] deren Haupthandlung sich am Øresund abspielt. Auf Schnitzlers dritte und letzte Reise nach Dänemark im Jahre 1923 folgten noch drei Werke mit dänischen Motiven: die *Komödie der Verführung* (1924) und die Novellen *Fräulein Else* (1924) und *Traumnovelle* (1926).
Alle dänischen Schauplätze dieser vier Werke waren dem Autor durch seine Reisen bekannt:[14] Skodsborg und die schwedische Øresund-Insel Hven in *Die Frau des Weisen*, Gilleleje in der *Komödie der Verführung*, Marienlyst in *Fräulein Else* und erneut Skodsborg in der *Traumnovelle*. In *Die Frau des Weisen* und in der *Traumnovelle* spielen sich Teile der Handlung zwar in einem nicht näher bezeichneten Badeort am Øresund ab, doch Vergleiche der dänischen Szenerie mit den Reisenotizen in Schnitzlers *Tagebuch* und Briefen zeigen, dass die Beschreibung der dänischen Schauplätze in der Literatur mit den außerliterarischen Angaben Schnitzlers über den Ferienort Skodsborg von 1896 auffällig übereinstimmen.[15] Schnitzler hatte bei der Ausarbeitung der dänischen Szenerie also eigene Ferienbilder von 1896 vor Augen, macht diese in den Novellen aber topografisch nicht identifizierbar. Dies und auch die Tatsache, dass er das in der *Komödie der Verführung* namentlich zwar genannte Fischerdorf Gilleleje in einen märchenhaft-exotischen Badeort verwandelt, beweist, dass seine Werke mit dänischen Schauplätzen keine realistischen Reisebilder sind.

[12] Vgl. Klaus Bohnen, Skandinavische »Moderne« und österreichische Literatur, in: Herbert Zeman (Hrsg.), Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980), Graz 1989, S. 317-341. Vgl. auch Karin Bang u. Ernst-Ullrich Pinkert (Hrsg.), Arthur Schnitzler – Gustav Linden. Ein Briefwechsel 1907-1929, Wien 2005.

[13] Arthur Schnitzler, Die Frau des Weisen. Novelletten, 2. Aufl., Berlin 1898.

[14] Ernst-Ullrich Pinkert, Arthur Schnitzlers Skandinavienreisen im Lichte seiner Tagebücher und Reisebriefe, in: Regina Hartmann (Hrsg.), Literaturen des Ostseeraums in interkulturellen Prozessen, Bielefeld 2005, S. 221-233.

[15] Ernst-Ullrich Pinkert, Reflexe einer Reise nach Dänemark. Arthur Schnitzlers Novelle »Die Frau des Weisen«, in: Roland Berbig [u.a. Hrsg.], Zeitdiskurse, Heidelberg 2004, S. 261-275.

Die ursprünglich als »Verführungs[novelle]« (Tb 23.10.1905[16]) geplante *Komödie der Verführung* wurde 1924 beendet und uraufgeführt.[17] Bis kurz zuvor wird das Drama in Schnitzlers *Tagebuch* nur unter der Bezeichnung »Verführer« erwähnt. Die Handlung der drei Akte der figurenreichen *Komödie* findet an drei Tagen des Jahres 1914 statt: am 1. Mai, Mitte Juni und am 1. August, als mit der Kriegserklärung Deutschlands an Russland der Erste Weltkrieg beginnt. Erinnert die *Komödie* anfangs noch an eine »fête galante«,[18] so mehren sich schon bald die Zeichen des kommenden Krieges. Wien ist der Schauplatz der beiden ersten Akte, Schauplatz des dritten ist der dänische Badeort Gilleleje am Øresund. Bis auf einen dänischen Hoteldirektor und seine Tochter treten nur Vertreter der Wiener Gesellschaft in Erscheinung. Die Verwandlung Gillelejes in einen exotisch-märchenhaften Ort ist eine Verfremdung, durch die die »Entzauberung der Welt« und Österreichs durch den Krieg besonders akzentuiert wird. Die *Komödie der Verführung* endet als Tragödie: Mars zieht in den Krieg, Venus soll sich gedulden.

GILLELEJE – SPUREN ZU KIERKEGAARD

Die Wahl Gillelejes als Schauplatz des dritten Aktes ist zu ungewöhnlich, um zufällig sein zu können. Schnitzlers langjähriger Freund Georg Brandes,[19] der bemerkt hatte, dass Schnitzler bei dieser Wahl auch eigene Ferienerfahrungen am Øresund verarbeitet hatte,[20] wusste um die besondere Bedeutung Gillelejes für Kierkegaard, denn in seinem Buch über den

[16] Arthur Schnitzler, Tagebuch. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth [u.a.] hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, [Bd. 1:] 1879-1892, [Bd. 2:] 1893-1902, [Bd. 3:] 1903-1908, [Bd. 7:] 1920-1922, [Bd. 8:] 1923-1926, Wien 1987-1995. – Alle Tagebuch-Zitate sind durch das dazu gehörige Datum zu lokalisieren; deshalb wird hier auf Seitenangaben verzichtet. Verf.

[17] Vgl. Ernst-Ullrich Pinkert, Arthur Schnitzlers Komödie der Verführung. Ein Vorkriegsdrama aus der Zwischenkriegszeit, in: Primus-Heinz Kucher u. Julia Bertschik (Hrsg.): »baustelle kultur«. Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918-1933/38, Bielefeld 2011, S. 413-434.

[18] Heide Eilert, Abschied von Kythera? Zu Arthur Schnitzlers »Komödie der Verführung« und der Rokoko-Rezeption des Fin de siècle, in: Sprachkunst 22 (1991), S. 215-229, zit. in: Konstanze Fliedl, Arthur Schnitzler, Stuttgart 2005, S. 191 u. 259.

[19] Ernst-Ullrich Pinkert, Georg Brandes und Arthur Schnitzler: eine Freundschaft im Spiegel von Schnitzlers Tagebuch, in: Jan T. Schlosser (Hrsg.), Kulturelle und interkulturelle Dialoge. Festschrift für Klaus Bohnen, Kopenhagen u. München 2005, S. 297-311.

[20] Georg Brandes und Arthur Schnitzler, Ein Briefwechsel hrsg. von Kurt Bergel, Bern 1956, S. 140. – Schnitzler hatte 1906 und 1923 Tagestouren nach Gilleleje unternommen (Tb 5.7.1906; 11.5.1923).

dänischen Philosophen erwähnt er auch dessen »Aufzeichnungen aus Gilleleje in den ›Nachgelassenen Papieren‹«.[21] Kierkegaard hatte sich in dem Ort von Juni bis August 1835 aufgehalten, und hier fand er an der Küste einen Aussichtspunkt, der zu einem seiner »Lieblingsplätze« wurde, der ihm »selige[…] Augenblicke« beschert habe.[22] Unter der Überschrift »Gilleleie d. 1. Aug. 1835« schreibt Kierkegaard unter anderem, es gelte, »eine Wahrheit zu finden, die Wahrheit *für mich* ist, *die Idee* zu finden, *für die ich leben und sterben will.*«[23]

Da Schnitzler Brandes' Kierkegaard-Buch kannte, musste er auch mit dessen Hinweisen auf Kierkegaards Gilleleje vertraut gewesen sein, denn es ist sehr unwahrscheinlich, dass er gerade seiner Vertrauten Olga Waissnix das Buch von Brandes zur Lektüre empfohlen haben sollte,[24] ohne es selbst gelesen zu haben. Schnitzlers Interesse an Kierkegaard dürfte durch jenes im *Tagebuch* festgehaltene Gespräch mit Brandes am 21. August 1896 gesteigert worden sein, in dem dieser die »ausserordentlich[e]« Bedeutung Kierkegaards für jenen Henrik Ibsen unterstreicht, den Schnitzler verehrte und den er im Juli 1896 in Kristiania (Oslo) aufgesucht hatte.[25] Da Schnitzler also um Kierkegaards besonderes Verhältnis zu Gilleleje wusste, kann man die Wahl dieses Ortes zum Schauplatz des dritten Aktes als eine Spur zu Kierkegaard deuten. Die andere Spur führt in der *Komödie der Verführung* zu der »Verführer«- Thematik in Kierkegaards *Entweder – Oder.*

Es ist nicht sicher (aber doch möglich[26]), dass Schnitzler *Entweder – Oder* schon 1896 gelesen hatte. 1911 war ihm dieses Hauptwerk Kierkegaards, wie Benne dargelegt hat, aber sehr wahrscheinlich bekannt. Das, was für Benne eine »plausible Möglichkeit« war, kann durch eine Untersuchung der in Schnitzlers *Komödie der Verführung* in Verbindung mit dem Gilleleje-Motiv stattfindenden Auseinandersetzung mit Kierkegaards »Verführer«-Thematik konkretisiert werden. Dadurch kann gezeigt werden, dass Schnitzlers Gilleleje nicht nur eine »exotische Chiffre zur Darstellung österreichischer und allgemeiner Probleme« war,[27] sondern auch

[21] Georg Brandes, Søren Kierkegaard, a.a.O., S. 30.

[22] Deutsche Søren Kierkegaard Edition, Bd. 1, Journale und Aufzeichnungen. Journale AA-DD, hrsg. von Hermann Deuser u. Richard Purkarthofer, Berlin 2005, S. 11.

[23] Ebd., S. 24.

[24] Vgl. Anm. 8.

[25] Vgl. Jeffrey B. Berlin, Die Beziehungen zwischen Ibsen und Schnitzler, in: Text & Kontext, Bd. 10.2, Themaheft Arthur Schnitzler, hrsg. von Klaus Bohnen u. Conny Bauer, Kopenhagen u. München 1982, S. 383-398.

[26] Vgl. S. 266 f.

[27] Christian Benne, Das weite Land, a.a.O., S. 32 f.

und gerade als Kulisse für eine Auseinandersetzung mit Motiven dient, die Schnitzler in *Entweder – Oder* fand, wo sie wichtige Aspekte im Spannungsfeld zwischen ästhetischer und ethischer Lebensauffassung sind. Es kann zudem gezeigt werden, dass Schnitzlers Interesse an diesem gesamten Spannungsfeld auch nach der Beendigung der *Komödie der Verführung* anhält.[28]

CHAMPAGNERARIEN, VERFÜHRUNG UND EHE

Schnitzlers *Komödie der Verführung* steht im Zeichen des Champagners. Spritzig deutet sich das schon im ersten Satz an: »Champagner gefällig, meine Herren?« (11). Der Champagner fließt in Strömen und wird auch intertextuell gespiegelt, als der pensionierte Kammersänger Fenz die Champagnerarie aus Mozarts Oper *Don Giovanni* anstimmt: »Ein leeres Champagnerglas in der Hand, sitzt er auf dem Büfett und beginnt die Champagnerarie aus ›Don Juan‹ zu singen« (67). Da die Champagnerarie die *Komödie der Verführung* auch abschließt (264), kommt diesem intertextuellen Aspekt besondere Bedeutung zu.

Es findet offenbar sogar eine doppelte intertextuelle Spiegelung statt, denn betrachtet man den ungewöhnlichen Schauplatz Gilleleje als Spur zu Kierkegaard, so liegt es nahe, auch an den 1. Teil von Kierkegaards *Entweder – Oder* zu denken, wo die Champagnerarie in Verbindung mit einem Diskurs über Verführung ein wichtiges Motiv ist. In diesem 1. Teil, der von der »ästhetischen Lebensanschauung« handelt, die unter anderem deshalb problematisiert wird, weil sie von erotischer »Wechselwirtschaft«[29] geprägt sei, bringt Kierkegaard seine »Bewunderung von Mozarts Musik«[30] und besonders für *Don Giovanni* zum Ausdruck: »die Erotik ist hier Verführung« und Don Juan ist für Kierkegaard »von Grund aus ein Verführer«.[31] Er »begehrt, und diese Begierde wirkt verführend, insofern verführt er.«[32] In der Champagnerarie breche Don Giovannis »innere Vitalität« ganz besonders stark hervor.

Im 1. Akt von Schnitzlers *Komödie* bezieht sich auch der Kammersänger Fenz auf Mozarts Oper und bemerkt, Don Juan sei auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Verführer kein Jüngling mehr gewesen und

[28] Vgl. S. 264 ff.

[29] Søren Kierkegaard, Entweder – Oder, a.a.O., S. 329. Im dänischen Original bezeichnet »Vexseldriften« den »Trieb«, immer neue Eroberungen zu machen.

[30] Ebd., S. 57.

[31] Ebd., S. 113 f.

[32] Ebd., S. 119.

behauptet keck: »Nur ein Sechzigjähriger kann den Don Juan singen. Mit sechzig fängt das Leben im gewissen Sinne erst an.« (67). Fenz spricht hier pro domo, denn auch er hat »noch Ambitionen auf allen Gebieten.« (118). Um diese zu demonstrieren, leiht er sich symbolisch Don Giovannis »innere Vitalität« aus, als er in der Schlussszene erneut die Champagnerarie anstimmt (264). Das gehört zu seinem Verführungsplan, der aber aufs Schönste scheitert, da Gilda, die Tochter des dänischen Hoteldirektors, ihn längst erwartet. Ist Don Giovanni für Kierkegaard »Verführer, seine Erotik Verführung«,[33] so ist Fenz' Erotik nur noch Zitat und Rollenspiel; die Champagnerarie erstarrt zur anachronistischen Reminiszenz, und da der verunglückte Verführer trotzdem Erfolg hat, wird er geradezu zur komischen Figur.[34]

Besteht die »dramatische Bedeutung« der Champagnerarie für Kierkegaard besonders darin, »daß der Grundton der Oper hier in sich erklingt und widerklingt«,[35] so ist die »dramatische Bedeutung« in Schnitzlers *Komödie* wegen ihres mehrfachen Vorkommens womöglich noch größer als in der Oper; aber deren »Grundton« hallt hier nur noch nach und wird am Ende sogar parodiert, weil der weißhaarige Kammersänger »von Grund aus [k]ein Verführer ist« und doch wähnt, seine alte Rolle endlich auch auf der Bühne des Lebens spielen zu können.

Schnitzlers *Komödie* über die vielfältigen Beziehungen zwischen Männern und Frauen ist, wie die Behandlung der Champagnerarie andeutet, von einem komplexen, intertextuell aufgeladenen Diskurs über »Verführung« durchzogen, zu dem die seriellen Verführer der *Komödie* gleichsam programmatisch beitragen. Prinz Arduin, der »Verpflichtungen« aller Art ablehnt (211) und so zur Inkarnation der »ästhetischen Lebensanschauung« wird, ist geradezu stolz darauf, dass er zu den Frauen, mit denen er ein Verhältnis hat, keine persönliche Beziehung aufbaut. Bezeichnenderweise erklärt er, als eine Frau ihn fragt, ob er sie nicht erkenne: »Du warst vermutlich einmal meine Geliebte; – wie sollt' ich dich kennen?« (28). Über Max von Reisenberg, der nacheinander mit drei jungen Frauen, Aurelie, Judith und Seraphine, liiert ist, heißt es, er sei nur auf der Welt, »um möglichst viel Frauen unglücklich zu machen«, und sein »berühmter Urahn« sei Don Juan (42, 232). Sein Serien-Verführer-Credo ist narzistisch und entspricht auch so der »ästhetischen Lebensauffassung«: Max sieht es nämlich als »schlimmste Untreue« an, »irgendwo auszuharren, während man längst schon anderswo sein möchte« (73).

[33] Ebd., S. 118.
[34] Vgl. S. 260 f.
[35] Søren Kierkegaard, Entweder – Oder, a.a.O., S. 163.

Max mag zwar »zum Verführer gewissermaßen prädestiniert« sein (126), aber die jungen Frauen lassen sich nicht mehr zu Objekten der Verführung degradieren. Judith wirft Max vor, sich als ihr »Herr« aufzuspielen, nur weil sie ihm »zwei Nächte schenkte«(177), und sie gebietet ihm »zu verschwinden, sobald ich es verlange« (174). Kategorisch erklärt sie: »Ich irgendeines Menschen Frau … irgend jemandem Recht über meine Person einräumen? Nein, dazu bin ich nicht auf die Welt gekommen. […] Ich will meine Jugend genießen, ohne irgendwem Rechenschaft schuldig zu sein.« (48 f.) Es macht ihr nichts aus, dass Männer an ihr »zugrunde gehen« (130).

Auch Aurelie pocht auf ihre Unabhängigkeit: sie sei »niemandem Rechenschaft schuldig als mir selbst« (105); »kein Mann auf dieser Erde« werde sie berühren, »wenn es mir nicht beliebt« (213). Zwar hat sich das Geschlechterrollenverhalten geändert, wie diese Äußerungen zeigen, aber Judith wie Aurelie entwickeln bei der Überwindung der traditionellen Frauenrollen durch kompromisslose Selbstverwirklichung auch Züge eines weiblichen Don-Juanismus. Aus Selbstfindung kann, wie im Falle Aurelies, Selbstzerstörung werden. Aber die Radikalität ihrer Selbstbestimmung – »in meiner Nacktheit und in meinen Sünden gehör' ich mir allein« (215) – entspricht der Radikalität ihrer Selbsterkenntnis: »Maske und Lüge bin ich« (239).

»Verführung« erscheint in der *Komödie der Verführung* somit zum einen als ein Phänomen der patriarchalischen Gesellschaft, so wie sie Kierkegaard in *Entweder – Oder* behandelt hat, zum anderen aber wird sie auch zur Domäne der Frauen. Eine Begleit- bzw. Folgeerscheinung der ersten Art Verführung ist die Behandlung der Frauen als Ware. Der Bankpräsident bezeichnet seine Frau Julia ungeniert als »eine Sache, gekauft wie irgendeine andere« (47). Verständlicherweise »genießt« diese nach dem Selbstmord des in dubiose Transaktionen verstrickten Ehemannes ihre »Witwenfreiheit« (189) und kann verwirklichen, wovon sie zuvor nur träumte: »Kann tun und lassen, was ich will, […] – kann schlafen, wo ich will und bei wem ich will. […] Wenn's mir beliebte, könnte ich auch auf die Straße gehen und mir irgendeinen hübschen Burschen mit heraufnehmen« (142). Die Verführerrollen kehren sich wie in diesem Fall gleichsam um, und Julia kann unter Bezug auf Max sogar die Existenz von Verführern ironisch in Frage stellen: »Verführer – ?! Gibt's denn so was wirklich? – Ich hab' noch keinen gesehen!« (126).

Kierkegaards Ausführungen zum Thema Verführung im Kontext »ästhetischer Lebensanschauung« im 1. Teil von *Entweder-Oder* können in die Gestaltung der Figuren Max und Prinz Arduin eingeflossen sein, Schnitzler aber weitet den Geltungsbereich der »ästhetischen Lebensan-

schauung« auch noch auf moderne junge Frauen aus. Er bedient sich also dieser kierkegaardschen Kategorie und modernisiert sie, indem er sie auf weibliche Verführer ausdehnt. Die vor diesem Hintergrund notwendig werdende Frage, ob die Ehe als Grundelement der »ethische[n] Lebensanschauung«[36] im 2. Teil von Kierkegaards *Entweder – Oder* in Schnitzlers *Komödie* eine Rolle spielen mag, ist leicht zu beantworten, denn keins der hier in Erscheinung tretenden Ehepaare wäre zur Exemplifizierung einer praktizierbaren »ethischen Lebensanschauung« zu gebrauchen. Die Ehe zwischen dem Bankpräsidenten und Julia hat keinerlei ethische Dimension, denn sie ist ein brutales Besitz-Verhältnis. Auch die junge Ehe zwischen Elisabeth und Leutnant Karl Leindorf kann kaum als beispielhafter Ausdruck ethischer Lebensanschauung angeführt werden. Die noch in einen Dichter verliebte Elisabeth gibt anders als die übrigen jungen Frauen den Wunsch nach Freiheit und Selbst-Verwirklichung in der Liebe auf, ordnet sich den Regeln einer Vernunftehe unter und findet sich damit ab, »von Garnison zu Garnison [zu] ziehen als Soldatenfrau«(153). Seraphine sagt zwar zu ihrer Schwester Elisabeth: »Was habt ihr beide anderes zu tun auf der Welt, als einander glücklich zu machen«, das könne »am Ende nicht schwer so sein« (151); doch Schnitzlers *Komödie* zeigt durch mehrere Beispiele gerade, wie schwer es für Menschen ist, einander glücklich zu machen. Keine der Ehen in der *Komödie* ist glücklich, auch die längst geschiedene Ehe zwischen dem Don-Giovanni-Sänger Meyerhofer und der Donna-Anna-Sängerin Devona hielt nur ein Jahr (148); und die übrigen »sechs oder sieben« Ehen der Devona, die unter Künstlern als »göttliches Luder« gilt (150), waren ebenfalls nur von kurzer Dauer.

Keine dieser Ehen entspricht dem kierkegaardschen Postulat der ethischen Lebensanschauung. Dadurch gewinnen die verschiedenen Varianten der ästhetischen Lebenshaltung in der *Komödie* – mangels tragbarer Alternativen – immerhin eine relative Akzeptanz, sofern sich alle jeweils Beteiligten darauf einlassen. In der *Komödie der Verführung* schrumpfen die Möglichkeiten der männlichen Verführer jedoch im selben Maße, wie sich die Frauen von der Rolle als Objekte der Verführung emanzipieren. Dass sie dabei aber zugleich die Rolle als Subjekt der Verführung übernehmen können, verbessert in der *Komödie* die Perspektiven für eine ethische Lebensweise durchaus nicht.

In der *Komödie* wird das patriarchalisch ausgerichtete Bild vom Verführer à la Don Giovanni / Kierkegaard durch die selbstbewussten weiblichen Figuren nicht nur in Frage gestellt, sondern auch um weibliche Varianten

[36] Søren Kierkegaard, Entweder – Oder, a.a.O., S. 24.

erweitert: Da die von Schnitzler gleichzeitig vorgeführten Ehen aber nicht als erstrebenswerte Alternative erscheinen und mit den Ansprüchen von Kierkegaards ethischer Lebensanschauung unvereinbar sind, kann man konstatieren, dass Schnitzler sich zwar des Spannungsfeldes von *Entweder – Oder* bedient, dass er das Spektrum der ästhetischen Lebensauffassung durch seine Ausdehnung auf weibliche Akteure sogar modernisiert, um es durch das Ausbleiben einer echten ethischen Alternative hinsichtlich seiner Brauchbarkeit in der Gegenwart aber nicht ganz zu verwerfen.

Dass Schnitzler die ethische Lebensauffassung durch die Zeichnung gescheiterter oder problematischer Ehen als Möglichkeit jedoch nicht a priori in Frage stellt, zeigt seine Behandlung des Paares Aurelie und Falkenir. Nachdem sich deren Wege nach ihrer Verlobung getrennt hatten, versucht Falkenir schließlich ein letztes Mal, sie zurückzugewinnen, da Aurelie eingeräumt hat, ihn zu lieben. Die dabei von Falkenir formulierten Gedanken und Argumente sind Aspekte einer ethischen Lebensanschauung: »Erst über allem Erkennen beginnt, was einer menschlichen Beziehung ihren Sinn verleiht, – Verantwortung« (217). Diese Formulierungen erinnern stark an den 2. Teil von *Entweder – Oder*, wo »Pflicht« und »Verantwortung« als wichtige Aspekte ethischer Existenz behandelt werden.[37]

Die Verantwortungsethik Falkenirs, die von Kierkegaard inspiriert worden sein kann, prallt aber an jener anderen Verantwortung ab, die Aurelie den dreimal nacheinander erwähnten »ewigen Strömen« ihrer Triebwelt zu schulden glaubt (242 ff.). Diese »Ströme« sind für sie unvereinbar mit der Liebe zu Falkenir. Zwei Seelen, ach, in ihrer Brust – und damit auch das gesamte Spannungsverhältnis zwischen *Entweder* und *Oder*! – Das unterscheidet sie von den männlichen Verführern, die dieses Spannungsverhältnis nicht kennen und aushalten müssen. Aber auch Aurelie hält es auf die Dauer nicht aus, denn für sie gilt Kierkegaards Statement nicht: »wer ethisch lebt, hat stets einen Ausweg«.[38] Ihre »ewigen Ströme« sind unvereinbar mit einer verantwortlichen, ethischen Lebensweise und einer festen Beziehung, deshalb ertränkt sie sich im Øresund, und Falkenir folgt ihr. Nur im gemeinsamem Liebestod verschwindet die Kluft zwischen Entweder und Oder.[39] Bengt Algot Sørensen hat die Bedeutung hervorgehoben, die »Strand und Küste« bei Schnitzler für die Verbindung von »Eros und Thanatos« haben. Diese Erkenntnis ist auch auf die *Komödie*

[37] Ebd., S. 816, 820 ff., 827, 831 f., 834 f.

[38] Ebd., S. 818.

[39] Die Entwicklung einer individuellen ethischen Lebensweise wäre in der Komödie der Verführung wohl auch kaum glaubwürdig gewesen, da die Handlung unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg endet, der als europäischer Bürgerkrieg den ethischen Zusammenbruch ganz Europas bedeutete.

anwendbar, wo Strand und Küste, wie unter anderem das Beispiel Aurelie / Falkenir zeigt, als »Zone […] eines Zwischenbereiches zwischen Unterbewusstsein und Bewusstsein« aufgefasst werden können, wo »die ›geheimen Bezirke‹ des Seelenlebens zum Vorschein kommen«.[40]

Dass Verführung und ästhetische Lebensweise in der *Komödie der Verführung* aufhören, eine Domäne der Männer zu sein, bedeutet nicht, dass die Beziehungen zwischen den Geschlechtern besser, dauerhafter oder gar glücklicher würden. Die Beziehungen mögen märchenhaft beginnen, doch sie enden ernüchtert in Frustration, Einsamkeit oder Tod. Das gilt allerdings nicht für die allerletzte Szene, das Satyrspiel, das der Tragödie folgt, um den Eindruck des Tragischen zu mildern.

SATYRSPIEL MIT TRITON UND SEEJUNGFRAU

Die *Komödie* endet mit privaten Tragödien, zugleich beginnt die Tragödie des Kriegs; die Österreicher reisen zurück nach Wien oder an die Front. Prinz Arduin sucht zusammen mit Judith auf seiner Yacht das Weite und glaubt, aus dem Krieg und »dieser Narrenwelt« (224) aussteigen zu können und erweist sich gerade dadurch als Narr. Der ergraute Kammersänger Fenz bleibt zurück; am Strand von Gilleleje nähert er sich der fünfzehnjährigen Gilda, dann fällt der Vorhang.

Fenz hatte im 1. Akt erklärt, bisher nur auf der Bühne – in *Don Giovanni* – ein Don Juan gewesen zu sein, nicht jedoch im Leben; aber jetzt wäre er »so weit« (66). Am Ende des 3. Akts ist er nun so weit und »beginnt leise wieder die Champagnerarie zu trällern«, als er auf Gilda zugeht: die »erwartet ihn lächelnd« (264). Weil die jungen Männer in den Krieg ziehen, hat Fenz keine Nebenbuhler und Gilda keine andere Wahl. Der Altersunterschied zwischen ihnen ist riesig, doch ihnen ist gemeinsam, dass das Meer als ihr Element erscheint. Von allen Figuren werden nur sie beide mit mythischen Wesen verglichen, halb Mensch, halb Fisch, so dass sie auf der symbolischen Ebene sehr direkt aufeinander bezogen sind: Fenz als »Triton« und »Meergott« (183, 210), Gilda als »Nixe« bzw. »Meeresnixe« (193, 210, 263), »weil sie – aus dem Meer kommt« (183). In diesen Symbolzusammenhang gehört auch Gildas Mutter, die vom Hoteldirektor, Gildas Vater, als Melusine bezeichnet wird, die vor sieben Jahren plötzlich wie »ein Geschöpf […] der Fluten« (183) auf Nimmerwiedersehen verschwunden sei.

[40] Bengt Algot Sørensen, Vortrag über dänisch-österreichische Literaturbeziehungen, unveröffentlichtes Manuskript, 1999, zit. in Christian Benne, Das weite Land, a.a.O., S. 32.

Aber auch Gilda erscheint als ein solches Geschöpf: »Dort unten am Strand ist ihr Reich, wenn nicht gar in den Tiefen selbst.« (183) Sie verkörpert somit jene tiefenpsychologischen Bereiche, denen das Interesse des »psychologischen Tiefenforschers«[41] Schnitzler gilt. Der Gleichklang der ersten Silben in den Namen *Gilda* und *Gilleleje* unterstreicht die symbolische Verbundenheit des Mädchens mit Küste und Meer. Gilda wirkt deshalb wie eine modernisierte Kleine Meerjungfrau von Hans Christian Andersen. Beide »Nixen« sind 15 Jahre alt, keine von ihnen gewinnt den Traumprinzen für sich. Gilda ist allerdings pragmatisch und begnügt sich, da sie Max nicht bekommt, mit dem ergrauten Tritonen Fenz. Da dieser den Verführer alter Schule mimt und sein Projekt Verführung wegen der Bereitschaft Gildas im Sande von Gilleleje verläuft, wird zwar die Vorstellung vom Verführer persifliert, zugleich aber deutet die Begegnung der beiden an, dass nur im Satyrspiel mit Triton und kleiner Seejungfrau Auswege aus der Zwickmühle des Entweder – Oder möglich scheinen. – Allerdings sind Auswege im Satyrspiel immer noch Wege am Rande der Tragödie.

Auch wenn Fenz als Verführer eine komische Figur abgibt, so wird der Wunsch dieses Mannes von sechzig Jahren nach sexueller Selbstverwirklichung keineswegs lächerlich gemacht. Ganz im Gegenteil, – das offenbaren die weiteren Aspekte des intertextuellen Bezugssystems.

EXKURS: DER MANN VON 60 JAHREN. HOMMAGE AN JENS PETER JACOBSEN

In die Gestaltung von Fenz lässt Schnitzler offenbar auch eine Auseinandersetzung mit Goethes *Der Mann von fünfzig Jahren* einfließen. Diese Novelle in dem Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, dessen Lektüre Schnitzler 1907 und 1921 im *Tagebuch* vermerkt, handelt – mit den Worten Karl Viëtors – davon, »wie der alternde Mann […] in den Wahn der Leidenschaft zu einem jungen Mädchen verstrickt wird, wie er den Schein der Jugend vorzutäuschen sucht« und wie er »endlich zur rechten Zeit aus dem ungehörigen Traum gerissen wird«.[42] Zwar erlebt auch der um zehn Jahre ältere Fenz Leidenschaft, ist aber keineswegs verstrickt, täuscht keine Jugend vor, erlebt keinen Zwiespalt. Sein Traum, die Rolle leben zu können, die er bisher dargestellt hat, ist nicht ungehörig, erhält durch das Absingen der Champagnerarie aber auch komische Züge. Schnitzlers

[41] So wird Schnitzler am 15.5.2012 im Bildschirmtext des Senders 3sat charakterisiert.

[42] Karl Viëtor, Goethe. Dichtung – Wissenschaft – Weltbild, Bern 1949, S. 301.

Mann von sechzig Jahren beansprucht für sich das Recht auf eine Selbstverwirklichung, die für Goethes Mann von fünfzig Jahren nicht in Frage kommt. Viëtor zufolge enthält Goethes Novelle diese Lehre: »Der verständige Mann braucht sich nur zu mäßigen, so ist er auch glücklich«.[43] Schnitzlers Fenz aber braucht sich im Satyrspiel nicht zu mäßigen, da die dänische Seejungfrau ihn so nimmt, wie er ist.

Mutet Gilda wie eine radikal modernisierte Ausgabe von Hans Christian Andersens *Kleiner Meerjungfrau* an, so erinnert Fenz an eine aktualisierte Ausgabe von Goethes *Mann von fünfzig Jahren*. Die Brechung beider Figuren durch das Satyrspiel sorgt dafür, dass diese in respektvoller Abgrenzung von ihren Vor-Bildern modelliert werden.

Die Figur des Kammersängers Fenz ist aber zugleich eine Hommage an Jens Peter Jacobsen, dessen Resonanz im deutschen Sprachraum um 1900 sehr groß war. In Wien gab es damals kaum einen bedeutenden Schriftsteller, der von Jacobsen »unbeeinflusst oder zumindest unberührt«[44] geblieben wäre. Das gilt auch und gerade für Schnitzler, der seinen wechselnden Geliebten Jacobsens Roman *Niels Lyhne* zur Lektüre aufgibt; 1894 schreibt er zum Beispiel an Adele Sandrock: »Behalt mich lieb! Denk' an mich! – Lies Niels Lyhne!«[45] Schnitzlers *Tagebuch*, wo die Lektüre von Jacobsens Romanen *Niels Lyhne* (Tb 8.9.1889) und *Marie Grubbe* (Tb 19.9.1893) verzeichnet ist, enthält zwar keine Hinweise auf eine Lektüre von Jacobsens Novellen; gleichwohl dürfte Schnitzler auch mit Jacobsens Kurzprosa vertraut gewesen sein, denn die Ähnlichkeiten seiner Figur Fenz mit der Titelheldin von Jacobsens Novelle *Frau Fönß*[46] können besonders im Kontext der dänischen Bezüge in der *Komödie* kaum zufällig sein.

Schon die Ähnlichkeit der Namen – Fönß / Fenz – ist bemerkenswert. Auch die Entschlossenheit, mit der der sechzigjährige Witwer zehn Jahre nach dem Tod seiner Frau seine sexuellen Wünsche ausleben will, erinnert an die Kompromisslosigkeit, mit der die vierzigjährige Witwe Fönß zehn Jahre nach dem Tode ihres Mannes bestehende Rollenerwartungen in Frage stellt, als sie durch die Wiederbegegnung mit ihrem Jugendgeliebten »die Fülle des Lebens« erfährt und »danach [verlangte], fieberhaft, glü-

[43] Goethe, zit. ebd., S. 302.

[44] Bengt Algot Sørensen, J.P. Jacobsen, München 1991, S. 125.

[45] Adele Sandrock und Arthur Schnitzler, Dilly. Geschichte einer Liebe in Briefen, Bildern und Dokumenten, zusammengestellt von Renate Wagner, Wien, München 1975, S. 97.

[46] Jens Peter Jacobsen, Ein Schuß im Nebel und andere Novellen, München 1982, S. 86-105. Die erste deutsche Übersetzung der Novelle Fru Fønns erschien im April 1883 anonym in der Deutschen Rundschau.

hend, wie im Schwindel.«[47] Als sie wieder heiraten will, widersetzen sich dem ihre erwachsenen Kinder. Da sie aber ihr »Recht darauf, einmal glücklich zu sein, einmal mich zu entfalten, der Erfüllung meines Sehnens und Träumens zu leben«,[48] in der zweiten Lebenshälfte nicht aufgeben will, kommt es zum totalen Bruch mit Sohn und Tochter. Die Summe der Ähnlichkeiten erlaubt die Annahme, dass Jacobsens Tabubrecherin Fönß für Schnitzler eine Art Rollenvorbild für seinen Tabubrecher Fenz darstellte.

Im Feld der Ähnlichkeiten zwischen Fenz und Fönß wird aber auch ein Unterschied auffällig. Für Fenz' Töchter, Seraphine und Elisabeth, sind die erotischen Ambitionen des Vaters nämlich kein Grund zur Aufregung; und Fenz seinerseits mischt sich – anders als zahlreiche Väter der deutschen Dramengeschichte[49] – in das Liebesleben seiner Töchter nicht ein. Schnitzlers *Komödie* weiß: wenn die Zeit der männlichen Verführer zu Ende geht und auch Verführerinnen auf den Plan treten, dann wird der Vater als Tugendwächter zum Auslaufmodell.

Wahrscheinlich finden sich in Fenz und in einigen der Frauen der *Komödie* auch noch Reflexe von zwei anderen Werken dänischer Schriftsteller, mit denen Schnitzler persönlich bekannt war. Beide handeln vom Recht der Frauen auf selbstbestimmte Sexualität und erregten bei ihrem Erscheinen im deutschen Sprachraum erhebliches Aufsehen. Schnitzler hatte sowohl Karin Michaëlis' Buch *Das gefährliche Alter*[50] gelesen, in dem das Recht von Frauen auf Sexualität in der zweiten Lebenshälfte verteidigt wird, als auch Peter Nansens Roman *Julies Tagebuch*,[51] wo eine junge selbstbewusste Frau ihre erotischen Wünsche verwirklichen will, ohne sie zuvor durch Heirat legitimiert zu haben. Der alternde Mozart-Sänger Fenz nimmt für sich in Anspruch, was Michaëlis für die reiferen Frauen fordert, und die Radikalität und Freizügigkeit der jungen Frauen in der *Komödie der Verführung* erinnert stark an Peter Nansens Figur Julie.

[47] Ebd., S. 95.

[48] Ebd., S. 96.

[49] Axel Fritz, Vor den Vätern sterben die Töchter: Schnitzlers Liebelei und die Tradition des bürgerlichen Trauerspiels, in: Text & Kontext, Bd. 10.2, Themaheft Arthur Schnitzler, a.a.O., S. 303-318.

[50] Karin Michaëlis, Das gefährliche Alter. Tagebuchaufzeichnungen und Briefe, Berlin 1912 (Tb 24.10.1912).

[51] Peter Nansen, Julies Tagebuch. Roman, Berlin 1910. Schnitzler liest den Roman dem Tagebuch zufolge am 8., 9. u. 12.9.1911.

TRAUMNOVELLE (1925)

In der *Komödie der Verführung* übernimmt Schnitzler zwar keine Positionen Kierkegaards, aber er bedient sich des Spannungsverhältnisses zwischen *Entweder* und *Oder* und erweitert dabei das Spektrum der Verführer um die jungen Frauen und damit auch die Ausdrucksformen ästhetischer Lebensweise. So vielfältig diese sind, so rudimentär sind die Ansätze zu einer ethischen Lebensweise. Nur Falkenir hält sie für möglich und praktikabel. Aber auch diese wenigen Ansätze lassen den Schluss zu, dass Schnitzler das gesamte Spannungsfeld von *Entweder – Oder* aufgreift und neu interpretiert. Er zeigt, dass die notwendige Emanzipation der Frauen zwar den Verführern alten Typs die Grenzen aufzeigt, dass dadurch aber auch andere Formen ästhetischer Lebensauffassung entstehen, die einer neuen Praxis ethischer Lebensauffassung in der Ehe ebenfalls nicht förderlich sind. Schnitzler verwirft nicht das Grundmuster des Entweder – Oder, sondern zeigt durch seine Anwendung auf das 20. Jahrhundert, dass er Kierkegaards Überzeugungen in Bezug auf die Praktikabilität ethischer Lebensanschauung wegen der neuen soziokulturellen Entwicklungen und Verwerfungen als nicht tragfähig ansieht.

In der späteren *Traumnovelle* wird diese Thematik erneut aufgegriffen, doch hier nähert sich Schnitzler der Konkretisierung einer praktikablen ethischen Lebensweise in der Gegenwart etwas an. Ebenso wie die *Komödie* ist auch die *Traumnovelle* von dänischen Motiven durchzogen, hier sogar leitmotivisch. Damit wird auch die erotische und tiefenpsychologische Dimension des dolce far niente am Øresund wieder aufgenommen und bearbeitet. Auch in der *Traumnovelle* spielt eine moderne fünfzehnjährige dänische Seejungfrau eine wichtige Rolle. In ihrer sensuellen Ausstrahlung ähnelt sie Gilda aus der *Komödie*, und durch die Begegnung am Meer zwischen ihr und Fridolin, der männlichen Hauptperson, werden ebenfalls *tiefen*psychologische Bereiche angesprochen und die Labilität von Gefühlen sichtbar gemacht. Aber auch Albertine, die Frau von Fridolin, erlebt durch einen jungen Dänen Versuchungen, die ihre Ehe gefährden: »Wenn er mich riefe – so meinte ich zu wissen –, ich hätte nicht widerstehen können.«[52]

Hier kommen verdrängte oder unbewusste erotische Wünsche der beiden Wiener Hauptpersonen im Urlaub in Dänemark und durch die Begegnung mit Dänen zum Vorschein – am Strande stimuliert, »aus den Tiefen« kommend. Sowohl in der *Traumnovelle* wie in der *Komödie* symbolisieren

[52] Arthur Schnitzler, Traumnovelle, Berlin 1926, S. 7.

diese Versuchungen zwar jene »Kräfte des Unbewußt-Naturhaften, die als prägende Kraft des Menschen ernst[zunehmen]« sind, aber diese Kräfte haben eine Ausdrucksform, die nicht nur »mit der Welt des Nordischen«[53] generell verbunden ist, sondern sich in Schnitzlers Auseinandersetzung ganz besonders mit Werken der dänischen Kultur entwickelt: vor allem mit Kierkegaards *Entweder – Oder* und mit Jens Peter Jacobsens *Frau Fönß*, aber auch mit Karin Michaëlis' *Das gefährliche Alter*, Peter Nansens *Julies Tagebuch* und gewiss auch mit Andersens *Kleiner Seejungfrau*. Diese Auseinandersetzung ist zugleich dadurch geprägt, dass sich das Selbstverständnis der Frauen im frühen 20. Jahrhundert verglichen mit der Kierkegaard-Zeit stark geändert hat. Albertine in der *Traumnovelle* gehört zu den Frauen, die sich als ebenbürtig auffassen und entsprechend auftreten. Nur aus dieser Ebenbürtigkeit heraus vermag sie in dem Verführer / Ehemann zuletzt den Wunsch nach einer »ethischen Lebensauffassung« in der Ehe und durch die Ehe zu wecken, die auf Vertrauen gründet. Aber enthält Kierkegaards Ethik implizit eine normative Dimension, so zeichnet sich Albertines ethische Lebensauffassung in Bezug auf die Ehe durch eine furcht- und illusionslose Offenheit aus, die die Ehe gerade durch ihr Wissen um die Kraft der Sexualität und die menschliche Verführbarkeit vor romantisch-idealistischer Überhöhung schützen möchte – realistisch und gelassen zugleich.

Schnitzler greift also die Verführungs- und Eheproblematik der figurenreichen *Komödie* im überschaubareren Rahmen der *Traumnovelle* erneut auf – erneut unter implizitem Bezug auf *Entweder – Oder*. In diesem letzten Text Schnitzlers mit dänischen Motiven durchläuft Fridolin verschiedene Verführungsszenarien, die in einer erotischen Geheimgesellschaft kulminieren, die als exzessiver Ausdruck ästhetischer Lebensauffassung anzusehen ist. Zu dieser Gesellschaft verschafft sich Fridolin mit Hilfe eines Kodeworts Zutritt: »Parole ist Dänemark«.[54] Dies und die Tatsache, dass Fridolin und seine Frau Albertine gerade in Dänemark durch die Begegnung mit jungen Dänen erotischen Versuchungen ausgesetzt waren, darf nicht zu der Annahme führen, dass »Dänemark« in der *Traumnovelle* insgesamt zum Symbol für erotische Herausforderungen und ästhetische Lebensauffassung wird, denn auch und gerade die Öffnung zur ethischen Lebensauffassung am Ende der *Traumnovelle* gehört schließlich zu »Dänemark«. Durch das Bekenntnis der Eheleute zu einer vertrauensvollen Fortführung der Ehe ist die *Traumnovelle* näher als die *Komödie* am ethischen Credo des 2. Teils von Kierkegaards Werk. Sie wol-

[53] Klaus Bohnen, Skandinavische »Moderne«, a.a.O., S. 340.
[54] Arthur Schnitzler, Traumnovelle, a.a.O., S. 55.

len nämlich verwirklichen, woran Aurelie und Falkenir gescheitert sind. Diese Absichtserklärung als Ausdruck ethischer Lebensweise mag an Kierkegaards 2. Teil erinnern, und doch unterscheidet sie sich wesentlich davon, weil sie auf die Ebenbürtigkeit der Partner gründet. Albertine hat aus den erotischen Irrungen und Wirrungen offenbar mehr gelernt als Fridolin, denn sie mahnt zur Vorsicht, weil sie erkennt, dass auch das ernstgemeinte Bekenntnis zur ethischen Lebensführung keine Garantie dafür bietet, dass die aus den Tiefen der Triebwelt kommenden Kräfte und Ströme allezeit beherrschbar sind.

DIE FRAU DES WEISEN (1897)

Die Kontinuität der Auseinandersetzung Schnitzlers mit *Entweder – Oder* in drei Werken (*Das weite Land*, *Komödie der Verführung* und *Traumnovelle*), die zwischen 1911 und 1926 veröffentlicht wurden, führt schließlich zu der Frage, ob sich Schnitzler nicht vielleicht bereits in der frühen Novelle *Die Frau des Weisen*, deren Haupthandlung ebenfalls in Dänemark stattfindet, mit Kierkegaard beschäftigt haben kann. Dafür spräche, dass die rätselhafte Flucht des Ich-Erzählers verständlich wird, wenn sie im Spannungsfeld von *Entweder – Oder* interpretiert wird.

Ort der Haupthandlung in *Die Frau des Weisen* ist ein kleines, nicht näher benanntes dänisches Seebad, das als Skodsborg identifiziert werden konnte. Der etwa 26 Jahre alte Ich-Erzähler aus dem deutschen Sprachraum begegnet hier durch Zufall einer Frau, Friederike, die er sieben Jahre zuvor zuletzt gesehen hatte. Friederike macht mit ihrem vierjährigen Sohn Urlaub am Øresund; anschließend will sie ihren Mann, den früheren Lehrer des Erzählers, in Kopenhagen treffen. Der Erzähler, der bei Friederike und ihrem Mann irgendwo in Deutschland oder Österreich zu Untermiete gewohnt hatte, erinnert sich ganz besonders an den Tag, als er bei seinen Wirtsleuten auszieht und Friederike ihm leidenschaftlich ihre Zuneigung bekundet. Kurz darauf sieht der Erzähler den Ehemann das Zimmer betreten; dieser aber zieht sich wortlos zurück, als er die beiden zusammen erblickt. Der junge Mann glaubt, auch Friederike habe ihren Ehemann bemerkt, weil sie ihn sogleich angsterfüllt fortschickt, doch durch ihren Bericht sieben Jahre später erkennt er nicht nur, dass Friederike ihren Mann gar nicht bemerkt hatte, sondern auch dass der Ehemann das beobachtete tête-à-tête später nie zur Sprache gebracht hat. Nun verlässt der Erzähler das dänische Seebad Hals über Kopf und ohne weitere Aussprache mit Friederike, obwohl sie dabei waren, sich erneut näher zu kommen. Zur Begründung für seine plötzliche Abreise sagt der Ich-Erzähler:

»Mich schauerte vor dem tiefen Verzeihen, das sie schweigend umhüllte, ohne daß sie es wußte.«[55]

Die Überschrift der kleinen Novelle lässt den Ehemann als »weise« erscheinen, weil er die beobachtete Umarmung ignoriert, um seine Ehe zu retten. Der Ich-Erzähler, der als blasierter Verführer erkennbar ist, gibt diese Rolle am Ende auf, weil ihn die Entschiedenheit berührt, mit der Friederikes Mann an seiner Ehe festgehalten hat. Die Polarität von Erzähler/Verführer und Ehemann erinnert an die Polarität zwischen ästhetischer und ethischer Lebenshaltung in *Entweder – Oder.* Durch seinen Rückzug erkennt der Erzähler/Verführer die ethische Entscheidung des Ehemanns offensichtlich an. Ob er sich damit aber generell für eine »ethische Lebenshaltung« entscheidet, bleibt ebenso offen wie die Frage, ob der Versuch, eine Ehe durch Verschwiegenheit zu retten, tatsächlich der Weisheit letzter Schluss sein kann.

Schnitzler hatte mit der Niederschrift dieser Novelle 1895 begonnen; aber erst nach seiner ersten Skandinavienreise nimmt er die Arbeit daran wieder auf, wie seine *Tagebuch*-Eintragung vom 24. September 1896 bezeugt. Nur fünf Tage später erwähnt er in dem eingangs zitierten Brief an Olga Waissnix seine Kierkegaard-Lektüre. Zwischen diesem Brief und der Veröffentlichung der *Frau des Weisen* im Januar 1897 liegen nur gut drei Monate.[56] Diese Zeitangaben erlauben die Vermutung, dass die Novelle unter dem Eindruck der Kierkegaard-Lektüre abgeschlossen worden ist.

SCHNITZLER UND KIERKEGAARD: FAZIT

Die dänischen Schauplätze in Schnitzlers Texten sind nicht im realen Dänemark zu verorten, und doch bilden sie den Hintergrund für seine intertextuelle Auseinandersetzung mit Kierkegaard – und gewiss auch mit Jens Peter Jacobsen, Hans Christian Andersen, Peter Nansen und Karin Michaëlis. Dezent, produktiv und anerkennend setzt er sich mit wichtigen Werken der dänischen Literatur und Philosophie des 19. und zum Teil auch des 20. Jahrhunderts auseinander; am nachhaltigsten und häufigsten mit *Entweder – Oder*. Ihn inspiriert hier besonders die Polarität der Lebensanschauungen und Lebensweisen, er aktualisiert aber den Verführungsdiskurs und untersucht 1924 Möglichkeiten einer an kierkegaardsche Positionen erinnernden ethischen Lebensauffassung, formuliert

[55] Arthur Schnitzler, Die Frau des Weisen, a.a.O., S. 34.
[56] In: Die Zeit [Wien], Jg. 4, Nr. 118-120 vom 2., 9. u. 16.1.1897.

diese aber erst in der *Traumnovelle*. Zwar ist das hier eine auf Skepsis gegründete Ethik, aber sie wird in einer Weise formuliert, durch die »das andere Geschlecht« (Simone de Beauvoir) als Subjekt nicht ausgeschlossen wird – und erweitert somit die Basis der kierkegaardschen Ethik nicht unwesentlich.

Im Vorwort zu *Entweder – Oder* äußert sich Kierkegaard als »Herausgeber« über Novellen, in denen von verschiedenen Personen »gegensätzliche Lebensanschauungen« vorgetragen werden: »Das endet dann zumeist damit, daß der eine den anderen überzeugt. Statt daß die Anschauung für sich selbst sprechen muß, wird der Leser mit dem historischen Ergebnis bereichert, daß der andere überzeugt worden ist.« Der Herausgeber von *Entweder – Oder* sieht es deshalb als ein »Glück« an, »daß diese Papiere diesbezüglich nichts mitteilen.«[57] Vielleicht hat sich Schnitzler eben deshalb immer wieder mit Positionen in Kierkegaards *Entweder – Oder* auseinandergesetzt, weil er diese (spielerisch behauptete) Offenheit schätzte. In jedem Fall ist es ein »Glück« für die Literatur, dass Schnitzer in keinem der erwähnten Werke versucht, Leser oder Publikum *Entweder* von dem einen, *Oder* von dem anderen zu überzeugen. Er lässt sich von der Spannbreite von Kierkegaards Entweder – Oder inspirieren und »die Anschauung für sich selbst sprechen«.

Allem Anschein nach lassen sich Spuren einer Auseinandersetzung mit Kierkegaards *Entweder – Oder* in vier von Schnitzlers Werken ausmachen. Die Auseinandersetzung mit der Polarität des Entweder – Oder verläuft zwar in jedem der Werke anders, aber Kierkegaards Überlegungen über eine religiöse Dimension[58] der ethischen Lebensanschauung spielen für Schnitzler niemals eine Rolle. Er begnügt sich mit der sozialen Dimension des ethischen Selbstverständnisses und mit der Liebe als einem Aspekt dieser sozialen Dimension. 1897: Wenn tatsächlich schon in der frühen Novelle *Die Frau des Weisen* eine Auseinandersetzung mit *Entweder – Oder* stattgefunden hat, so hat diese eher affirmative Züge – endet sie doch mit einer problematischen Anerkennung der »ethischen Lebenshaltung«. 1911: In Schnitzlers Drama *Das weite Land* ist die Hauptfigur Hofreiter, ein Repräsentant der Verführer kierkegaardscher Prägung, dezidiert Anhänger der ästhetischen, und somit Verächter der ethischen Lebenshaltung. Das Drama macht sich so implizit zwar Kierkegaards Kritik an der ästhetischen Lebensanschauung und Lebensweise zu eigen,

[57] Søren Kierkegaard, Entweder – Oder, a.a.O., S. 24.

[58] In seinem Buch »Stadien auf dem Lebensweg« (dän. 1845, dt. 1886) ergänzt Kierkegaard die zwei Lebensanschauungen (bzw. »Stadien«) aus Entweder – Oder um eine dritte: die religiöse.

ohne jedoch die ethische Lebensanschauung und Lebensweise mit der Ehe als Zentrum als wünschenswerte beziehungsweise praktikable Alternative nahe zu legen. 1924: Kann man Christian Benne in seinem »Verdacht« zustimmen, dass in Schnitzlers *Das weite Land* »das Denken Søren Kierkegaards […] im Rahmen einer »Abrechnung mit dem Ästhetizismus [reflektiert]«[59] wird, so reflektiert die *Komödie der Verführung* vom »Denken« Kierkegaards nicht nur diese ›Abrechnung‹, sondern auch Ansätze zu einer Würdigung der ethischen Lebensauffassung. Hier wird der patriarchalische Verführer-Typus zwar von jungen, auf Eigenständigkeit bedachten Frauen in Frage gestellt, aber von einigen wird dieser Typus auch kopiert; die Unüberbrückbarkeit des Entweder – Oder bleibt bestehen, auch wenn die ästhetische Lebensauffassung nun gleichsam in einer feministischen Variante in Erscheinung tritt. Die Ehe als zentraler Aspekt einer ethischen Lebensanschauung ist keine Alternative, denn keins von Schnitzlers Ehepaaren in der *Komödie* taugt als Vorbild für eine ethische Lebenshaltung à la Kierkegaard. Nur Falkenir unterstreicht die Notwendigkeit einer Mann und Frau verpflichtenden Verantwortung. Deutet der gemeinsame Liebestod Falkenirs und Aurelies an, dass die Dialektik des Entweder – Oder in der Paarbeziehung nur um den Preis der Selbstaufgabe zu überwinden ist, so ist die *Traumnovelle* etwas zuversichtlicher. 1926: In der *Traumnovelle* führt die Auseinandersetzung mit *Entweder – Oder* im Zeichen der »Parole Dänemark« dazu, dass der Verführer/Ehemann schließlich eine ethische Lebensweise anstrebt. Dies wird von Schnitzler und seinem klugen Geschöpf Albertine zwar positiv bewertet, doch sie sind skeptisch, ob sich diese Haltung als dauerhaft erweisen wird. Die angestrebte ethische Lebensweise erhält durch die dargestellte Ebenbürtigkeit der Geschlechter aber eine andere Qualität als bei Kierkegaard.

In den Texten von 1897 und 1911 sind die Frauen im wesentlichen noch abhängig vom Willen und Wollen der Männer. Das ändert sich 1924, als in der *Komödie* junge Frauen als selbstbewusste Subjekte auftreten, ohne aber etwas anderes anzustreben als weibliche Varianten der ästhetischen Lebensweise. Eine Überwindung dieser Lebenshaltung und eine Öffnung in Richtung einer ethischen Lebensweise, die die Frauen als Subjekte einschließt, findet sich erst in der *Traumnovelle*. Wenn Schnitzler hier die Ehe als möglichen Ort ethischer Selbstverwirklichung ansieht, hat er jedoch nicht die christliche Ehe à la Kierkegaard vor Augen. Im Übrigen hatte Schnitzler gewiss wie schon Brandes erkannt, dass die Ehe von

[59] Christian Benne, Das weite Land, a.a.O., S. 29.

Kierkegaard »durchgängig nicht als eine ethische, sondern als eine speziell christliche Institution dargestellt wird«.[60]

*

In Kierkegaards *Entweder – Oder* findet Arthur Schnitzler mehrfach eine brauchbare Arbeitsgrundlage und ästhetisch-ethische Spielwiese. Im Zuge seiner Auseinandersetzung damit aktualisiert er das Spannungsfeld von *Entweder – Oder* und entwickelt es respektvoll in seinem Sinne weiter. Auch wenn in den genannten Werken die Auseinandersetzung mit Aspekten und Spielarten des einen Pols, der ästhetischen Lebensauffassung, überwiegt, so hat Schnitzler doch stets beide Pole im Auge. In die Dialektik von Entweder und Oder werden 1924 und 1926 auch die Frauen als Akteure einbezogen und entwickeln hier eine eigene Dynamik. 1924 sind die beiden Pole noch nicht zu überbrücken, doch 1926 erscheint das als ethische Praxis vorstellbar und wünschenswert.

Schnitzler hat sich über Jahre hinweg mit dem Spannungsverhältnis zwischen *Entweder – Oder* auseinandergesetzt und schließlich in der späten *Traumnovelle* eine bedingte Anerkennung einer ethischen Lebensanschauung vollzogen, die sich von der Kierkegaards vor allem dadurch unterscheidet, dass er die Ehe von ihrem christlich-patriarchalischen Korsett befreit. Nach der Überwindung verschiedener Versuchungen und Verführungen der ästhetischen Lebensweise ist das Bekenntnis zu einer ethischen Lebensweise kein einsamer männlicher Beschluss, sondern Ausdruck eines gemeinsamen Wollens von Mann und Frau. Dadurch wird Kierkegaards ethische Lebensauffassung auf eine sehr viel breitere, wenn auch nicht religiöse Basis gestellt.

Für Kierkegaard war der Wunsch von Frauen nach Emanzipation »eins der vielen unschönen Phänomene unsrer Zeit«.[61] Auch der junge Schnitzler mochte mit diesem »Phänomen« zu kämpfen gehabt haben, aber seine Auseinandersetzung mit *Entweder – Oder* lässt ihn in der *Traumnovelle* schließlich das Konzept einer ethischen Lebensanschauung in der Ehe und durch die Ehe zumindest andeuten. Diese zeichnet sich durch kommunikative Kompetenz (bzw. den Willen dazu) aus. Diese Kompetenz kommt auch darin zum Ausdruck, dass sich beide Partner der Tatsache stellen, dass den Tiefen der Verführbarkeit trotz bester Absichten nicht ein für alle Mal beizukommen ist. In dieser Kompetenz, über die Albertine allerdings in höherem Masse verfügt als ihr Mann, ist auch

60 Georg Brandes, Søren Kierkegaard, a.a.O., S. 131.
61 Ebd., S. 137.

jenes Verantwortungsgefühl enthalten, das in der *Komödie* noch zwischen Entweder und Oder zerrieben wird.

Aber auch wenn Arthur Schnitzler am Ende der *Traumnovelle* eine ethische Lebensweise als mögliche Praxis in der Ehe andeutet, so rückt er dadurch doch nicht von seiner schon 1898 formulierten Grunderfahrung ab: »Sicherheit ist nirgends.«[62] Diese Grunderfahrung, die auch in *Das weite Land* zum Ausdruck kommt,[63] wird in der *Komödie der Verführung* von Julia in Bezug auf Liebe und Erotik illusionslos wiederholt: »Gewißheit gibt's überhaupt nicht auf der Welt. Besonders in – diesen Dingen« (124).

[62] Arthur Schnitzler, Die Dramatischen Werke, 1. Bd., Frankfurt a.M. 1962, S. 498.
[63] Ebd., 2. Bd., a.a.O., S. 281.

OTTMAR ETTE

EIN FEST DES INTELLEKTS, EIN FEST DER LUST

Hugo Friedrich, Paul Valéry und die Philologie

> Valéry [valeri], Paul, französ. Dichter, * Sète (Südfrankr.) 20.10.1871, † Paris 20.7.1945, Sohn eines Korsen und einer Italienerin, lernte 1891 MALLARME kennen. In den Prosaschriften *Une soirée avec M. Teste* (1895; dt. Herr Teste, von M. RYCHNER, ²1947) und *Introduction à la méthode de Léonard da Vinci* (1895) entwickelte er in spielerischer und ironischer Verbrämung eine Theorie des reinen, d.h. vom Lebensstoff wie von Gefühlen gelösten Geistes. Um die Jahrhundertwende unterbrach er alle literar. Tätigkeit, wurde Beamter im Kriegsministerium, später Sekretär der Agence Havas. Erst 1917 fand er zur Dichtung zurück und veröffentlichte *La jeune parque* (Die junge Parze), die seinen Ruhm begründete.[1]

Mit diesen auf den ersten Blick unscheinbaren Worten präsentiert der Freiburger Romanist Hugo Friedrich den deutschsprachigen Lesern der sechzehnten, bei diesem Band im Jahre 1957 erschienenen Auflage des großen Nachschlagewerks *Der Große Brockhaus* den französischen Dichter und Theoretiker Paul Valéry. Der Valéry-Artikel fügt sich ein in eine ganze Vielzahl zwischen 1952 und 1956 entstandener Lexikoneinträge, die Friedrich im *Großen Brockhaus* unter anderem den Autoren Boileau, Chateaubriand, Corneille, Diderot, Fénelon, Fontenelle, Anatole France, Flaubert, Gide, Gautier, Hugo, La Rochefoucauld, La Fontaine, Lamartine, Mallarmé, Maupassant, Molière, Montaigne, Montesquieu, Pascal, Racine, Rimbaud, Rousseau, Sartre, Stendhal, Verlaine oder Voltaire widmete und die ein Textkorpus darstellen, das man einschließlich aller Artikel zu Stichworten wie »Décadence«, »Humanismus«, »Literaturwissenschaft«, »Poésie pure«, »Roman«, »Romanische Philologie«, »Surrealismus« oder

[1] Hugo Friedrich, Valéry, Paul, in: Der Große Brockhaus. Sechzehnte, völlig neubearbeitete Auflage in zwölf Bänden. Bd. 12: Unk-Zz. Wiesbaden 1957, S. 46.

DOI https://doi.org/10.46500/83531322-013 | CC BY-NC-ND 4.0

»Symbolismus« einmal einer genaueren fachgeschichtlichen Untersuchung unterziehen sollte.[2]

Bei genauerer Betrachtung dieses Lexikoneintrags fällt auf, dass Hugo Friedrich nach den Angaben zum Beruf, den Geburts- und Sterbedaten sowie dem kurzen Hinweis zur Herkunft der Eltern gleich im ersten Satz ein Biographem folgen lässt, das an dieser Stelle kaum zu erwarten gewesen wäre: die Bekanntschaft mit dem Dichter Stéphane Mallarmé im Jahre 1891. Ohne jeden Zweifel ist dieses Biographem im ersten Satz weit mehr als eine bloß zufällige oder beiläufige Erwähnung: Die Bekanntschaft des jungen Paul Valéry mit der großen Dichterfigur Mallarmé stellt eine Art geistige Vaterschaft, eine intellektuelle und dichterische Genealogie her, die für Hugo Friedrichs Bild eines eigentlich vom Lebensstoff gereinigten Dichters offenkundig von entscheidender Relevanz war.

Der Paul Valéry gewidmete Lexikonartikel entstand im weiteren Umfeld von Friedrichs Arbeit an seinem bis heute mit Abstand meistverkauften Buch, dem erstmals im September 1956 in der Reihe »rowohlts deutsche enzyklopädie« erschienenen Band *Die Struktur der modernen Lyrik*.[3] Dabei handelte es sich um den fünfundzwanzigsten Band in der von Ernesto Grassi herausgegebenen Reihe, deren Untertitel Aufschluss über die eigentliche Stoßrichtung des gesamten Unternehmens gibt: »Das Wissen des 20. Jahrhunderts im Taschenbuch mit enzyklopädischem Stichwort«.[4] So ließe sich mit Blick auf diese Reihe wohl mit Recht sagen, daß Friedrich gleich mehrere dieser »enzyklopädischen Stichwörter« separat in der neuen Ausgabe des *Brockhaus* publizierte. Sein Rowohlt-Band avancierte unterdessen rasch zu einem Bestseller: Bereits im Mai 1967 waren über 100.000 Exemplare verkauft, im August 1979 überschritt der Band gar die Marke von mehr als 150.000 verkauften Exemplaren. Die enzyklopädische Ausrichtung, der Hugo Friedrich freilich seine eigene Prägung mitgab, war seinem so erfolgreichen Band nicht fremd. Kein anderer der großen Romanisten des 20. Jahrhunderts, zu denen der Freiburger Friedrich fraglos zu zählen ist (auch wenn ihm Hans Ulrich Gumbrecht aus anderen Gründen als bei Hans Robert Jauss die Aufnahme »verweigerte«[5]) hat es vermocht, mit fachwissenschaftlich renommierten Werken ein breiteres Publikum zu erreichen.

[2] Vgl. hierzu die freilich mit Fehlern behaftete Auflistung im »Schriftenverzeichnis Hugo Friedrich« in Hugo Friedrich, Romanische Literaturen. Aufsätze. 2 Bde., Frankfurt a.M. 1972, hier Bd. 2, S. 203 f.

[3] Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart, Hamburg 1956.

[4] Ebd., S. 2.

[5] Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, Vom Leben und Sterben der großen Romanisten. Karl

In seinen aus französischer Perspektive vorgetragenen Überlegungen zu Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik* – einem Band, der erst mit zwanzigjähriger Verspätung ins Französische übersetzt wurde und bis heute unter einer Vielzahl an Übersetzungsproblemen leidet[6] – hat Rémy Colombat mit guten Gründen darauf aufmerksam gemacht, welch große Bedeutung der »Ars poetica« Gottfried Benns für Friedrichs eigene Auffassung der modernen Lyrik zukommt.[7] Doch nicht nur Gottfried Benn, sondern in nicht geringerem Maße auch Hugo Friedrich verdankt viel den ästhetischen Reflexionen Paul Valérys, dessen Name sich immer wieder auf den Seiten der romanistischen Erfolgsstudie findet. Ohne mit diesem Hinweis behaupten zu wollen, dass Paul Valéry den eigentlichen Schlüssel für die Entstehung der Friedrichschen Auseinandersetzung mit der modernen Lyrik in der Hand hielte, lässt sich doch wohlbegründet die These wagen, dass der Dichter von *La jeune Parque* sowohl auf direkte, der unmittelbaren Lektüre entspringende als auch auf indirekte, der Vermittlung durch Gottfried Benn sich bedienende Weise eine Wirkung auf Hugo Friedrichs Sichtweise der modernen Lyrik entfaltete, die kaum überschätzt werden kann und die sich nicht nur an jenen zahlreichen Stellen zeigt, in denen sich der Freiburger Romanist explizit auf den Dichter aus Sète bezieht. Vielmehr findet sich Valérys Präsenz gleichsam diffus und disseminiert über den gesamten Text verstreut. Wie aber ist Paul Valéry in seiner doppelten Eigenschaft als Dichter und als Dichtungstheoretiker in die Struktur der Friedrichschen Arbeit über die moderne Lyrik integriert?

Bekanntlich hat Hugo Friedrich seine Mühe und bald auch seine liebe Not mit dem Begriff der »Struktur« gehabt und dieses Problem auch nicht verborgen. In seinem auf Freiburg im Breisgau an Ostern 1956 datierten Vorwort zur ersten Ausgabe machte er klar, dass sein Band eine »Geschichte der modernen Lyrik« gewiss nicht sein wolle.[8] »Der Begriff der Struktur macht Vollständigkeit des geschichtlichen Materials überflüssig. Vor allem, wenn das Material nur Abwandlungen der Grundstruktur

Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Krauss, München / Wien 2002. Vgl. zu diesem Punkt auch die kritische Anmerkung in der Rezension von Hans-Martin Gauger, Der Traum der Romanistik ist längst verwelkt. Nur Hugo Friedrich fehlt: Hans Ulrich Gumbrecht sucht fünf große Romanisten auf. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt a.M.) 66 (19. 3. 2002), S. L14.

[6] Vgl. hierzu die harte Kritik von Rémy Colombat, Hugo Friedrich ou les incertitudes de la modernité, in: Revue d'Allemagne (Paris) XVI, 4 (octobre – décembre 1984), insbes. S. 593-596.

[7] Vgl. hierzu ebd., S. 605-612.

[8] Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, a.a.O., S. 7.

bringt […].«[9] Diese Rechtfertigung des von ihm selbst gewählten Titels war allerdings von begrenzter Haltbarkeit, fügte Friedrich diesen Überlegungen doch bereits im Vorwort zur neunten Auflage im Oktober 1966 etwas gequält hinzu, der im Titel des Buches gebrauchte Begriff »Struktur« sei »vielfach mißverstanden« worden.[10] Er betonte, mit »Struktur« keineswegs auf etwas »Starres« oder »eine Verhärtung« abgezielt zu haben, habe doch seit Dilthey der Begriff in den Geisteswissenschaften die Bedeutung des »Anorganischen« längst verloren.[11] Es sei ihm vielmehr um ein »organisches Gefüge, eine typenhafte Gemeinsamkeit von Verschiedenem« zu tun, gehe es im Bereich des lyrischen Dichtens doch um die »Abkehr von klassischen, romantischen, naturalistischen, deklamatorischen Traditionen« im Sinne der angestrebten »Modernität«.[12] Friedrich gestand ohne Umschweife, bei seiner umfangreichen Überarbeitung des Bandes das Wort »Struktur« lieber vermieden zu haben, sei doch offenkundig, wie sehr sich dieser Begriff »in allen erdenklichen Gebieten als Modewort breit gemacht« habe.[13] Freilich habe sich der Band unter diesem Titel nun einmal »eingebürgert«; und zudem müsse er sich selbst auch weiter gegen jedwede Erwartung schützen, »eine Geschichte der modernen Lyrik geschrieben zu haben«.[14] Eine solche legte der Titel in der Tat nicht nahe.

Dass Hugo Friedrich mit dem von ihm leichtfertig als »Modewort« abqualifizierten Strukturbegriff der Strukturalisten nichts gemein hatte, versteht sich angesichts seiner an den Traditionen der Romanistik sowie benachbarter Philologien ausgerichteten Einstellung von selbst. Die Herauslösung des Begriffs aus jeglicher kristallinen, starren Bildlichkeit ist ebenso deutlich wie das Bestreben, dem Anorganischen eine organische, lebendige Struktur entgegenzusetzen, wie diese für die Lyrik Geltung beanspruchen dürfe. Diese organische Lebendigkeit aber zeichnet in der Tat die Anlage und »Struktur« von Friedrichs einflussreichem Band, aber auch seiner wissenschaftlichen Schreibweise insgesamt aus. Wie aber lässt sich der Aufbau seiner Untersuchung der *Struktur der modernen Lyrik* genauer beschreiben?

Drei große Dichter des französischen 19. Jahrhunderts sind es, die alles beherrschend in den Vordergrund gerückt werden. Friedrich griff dabei

[9] Ebd.

[10] Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. 9. Auflage der erweiterten Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 13.

[11] Ebd.

[12] Ebd.

[13] Ebd.

[14] Ebd.

auf ein bewährtes und überaus erfolgreiches Schema zurück. Denn ähnlich wie in seinem ebenfalls bis heute erfolg- und einflussreichen Buch *Drei Klassiker des französischen Romans*, dessen definitiver Titel ebenfalls erst nach einer Titeländerung der Erstauflage zustande kam, sind es parallel zu Stendhal, Balzac und Flaubert auf der narrativen nun Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé auf der lyrischen Ebene, die weit bis ins 20. Jahrhundert hinein modellbildend und strukturgebend geworden seien.

Blickt man aber auf die Gesamtanlage von *Die Struktur der modernen Lyrik*, so zeigt sich deutlich, dass diese drei Gestalten nicht auf derselben Ebene stehen, sondern dass wir in Baudelaire – dem einzigen, der im Originaltitel dieses »Klassikers« der Romanistik namentlich genannt wurde – den entscheidenden Ausgangspunkt und folglich den »Vater« der modernen Lyrik erkennen dürfen. Rimbaud und Mallarmé greifen auf ihn zurück und radikalisieren seine Innovationen auf grundlegende Weise und in verschiedene Richtungen. Sie vertreten damit unterschiedliche Entwicklungslinien, von denen wiederum – gemäß der Friedrichschen Darstellung – die beiden Grundströmungen der europäischen Lyrik im 20. Jahrhundert ausgehen.

Ohne an dieser Stelle bereits der Frage nach dem »Verschiedenen« und seiner Spezifik in der »Gemeinsamkeit« der modernen Lyrik detailliert nachgehen zu können, lässt sich doch bereits absehen, dass die lebendige Struktur, deren organisches Bild Friedrich entwirft, alle Merkmale einer Genealogie trägt, einer patrilinearen (und wohl auch patriarchalischen) Genealogie zumal, welche die Dichter des 20. Jahrhunderts in der Gemeinsamkeit modernen Dichtens vor eine fundamentale Entscheidung zwischen Arthur Rimbaud einerseits und Stéphane Mallarmé andererseits stellte. Aus welchen Gründen und in welcher Weise Friedrichs Sympathien eindeutig auf der Seite des zuletzt Genannten lagen, wird noch später aus dem Blickwinkel seiner Deutung Valérys zu beleuchten sein.

Im Vorgriff hierauf ist jedoch die Tatsache entscheidend, dass Paul Valéry in *Die Struktur der modernen Lyrik* unverkennbar auf der Seite Mallarmés – und damit auf der für das 20. Jahrhundert laut Friedrich weitaus produktiveren, vielversprechenderen Seite – eingeordnet werden kann. Eben darum ist das Biographem der frühen Begegnung Valérys mit Mallarmé für Hugo Friedrich so entscheidend: Denn in der Tat wird durch diesen Hinweis der in Sète geborene Dichter nicht nur innerhalb einer Familie, sondern weitaus mehr noch innerhalb einer umfassenden Genealogie der Literatur, der Dichtungstheorie und -praxis eingeordnet. Friedrichs *Genealogie der modernen Lyrik* weist Paul Valéry damit einen präzisen Platz innerhalb dieses Lebensbaumes moderner Dichtkunst zu: als Spross

von Mallarmé, als Ast, der dem Stamme Mallarmés entstammt, als Dichter und als Denker in einer Kontinuität des großen Mallarmé, in die sich neben ihm auch George, Swinburne, T.S. Eliot, Jorge Guillén oder Ungaretti einschreiben dürfen.[15]

FEST DES INTELLEKTS | TEST DES INTELLEKTS

Was also kommt nach den großen Magiern der Dichtkunst im 19. Jahrhundert? Was kann nach einem Baudelaire, was kann nach Rimbaud und vor allem Mallarmé noch in der modernen Lyrik der Gegenwart, ja vielleicht sogar der Zukunft kommen? Diesen Fragen stellte sich Hugo Friedrich gleich zu Beginn des fünften Kapitels, das sich unter dem umfassenden Titel »Europäische Lyrik im zwanzigsten Jahrhundert« unmittelbar an das Mallarmé-Kapitel anschließt. Und die Antwort auf diese Frage fällt bemerkenswert deutlich, ja trotz der freundlichen Diktion fast schroff aus:

> Nur in Frankreich, in keinem sonstigen Land Europas, kam der lyrische Stil, der bis heute das zwanzigste Jahrhundert beherrscht, in der zweiten Hälfte des neunzehnten zur Welt. Dieser Stil war vorgezeichnet seit Baudelaire, nachdem er vorgeahnt war seit dem Deutschen Novalis und dem Amerikaner Poe. Rimbaud und Mallarmé hatten die äußersten Grenzen abgesteckt, bis zu denen das Dichten sich hinauswagen kann. Fundamental Neues bringt die Lyrik des 20. Jahrhunderts nicht mehr, so qualitätvoll auch einige ihrer Dichter sind. Dies festzustellen, mindert nicht im geringsten ihren Rang. Aber es erlaubt, ja nötigt uns, in ihren Texten die Stileinheit zu erkennen, die sie mit jenen Ahnen verbindet.[16]

Damit gibt sich die Struktur der modernen Lyrik unübersehbar als eine Genealogie der modernen Lyrik zu erkennen. Und auch wenn Hugo Friedrich in späteren Ausgaben den Begriff des lyrischen Stils durch jenen (wohl noch umfassender gemeinten) des lyrischen Typus[17] ersetzte: Die Geburtsmetaphorik und die patrilineare Reihung der Ahnen einschließlich ihrer deutschen und US-amerikanischen Ur-Ahnen belegen, wie sehr die zutiefst lebendige Struktur für Hugo Friedrich die eines Organismus war, der sich zunehmend verästelte, sich aber nicht mehr fundamental weiter und anders zu entwickeln versprach. Es ist eine Genealogie, wie sie sich leicht in einem Lebensbaum darstellen ließe.

15 Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik (1956), a.a.O., S. 72.
16 Ebd., S. 107.
17 Vgl. Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik (1979), a.a.O., S. 140.

Dieser Lebensbaum der modernen Lyrik aber muss sich notwendig, so dürfen wir Friedrich deuten, aus den Säften seines Stammes speisen; er kann sich, wie die Entwicklungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeugen sollen, keinen neuen, grundlegend veränderten Wurzelgrund mehr erschließen. Dies bedeutet keineswegs, daß der Organismus der modernen Lyrik damit abgestorben wäre; doch ist er unumkehrbar eingeengt und fixiert, räumlich wie zeitlich scharf in seinen Variationen wie in seinem Wachstum begrenzt.

Die ersten Worte des Kapitels (»Nur in Frankreich«) weisen auf diese territoriale Rückbindung einer Lyrik hin, die im weiteren Verlauf des Bandes in ihrer europäischen Dimension unter Beiziehung der deutschen, englischen, italienischen und spanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts untersucht wird. Wie Friedrichs Sichtweise des Romans, so ist auch seine Sichtweise der Lyrik im traditionellen romanistischen Sinne frankreichzentrisch. Dass sie die spektakulären Entwicklungen der modernen Lyrik außerhalb Europas – sieht man einmal von ihrem Ur-Ahnen Poe im englischen sowie von Saint-John Perse im französischen Sprachraum ab, deren Differenzqualität nicht angesprochen wird – ganz selbstverständlich ausklammert, bedarf in Friedrichs Studie keiner weitergehenden Begründung. Die Philologie als globale und global agierende Wissenschaft, wie Sheldon Pollock und andere sie wiederholt gefordert haben,[18] erscheint – anders als bei Erich Auerbach – noch nicht einmal am Horizont.

Im unmittelbar folgenden Unterkapitel betont der Freiburger Ordinarius unter der Überschrift »›Fest des Intellekts‹ und ›Zusammenbruch des Intellekts‹« gewiss, dass man »sich vor Vereinfachungen hüten« müsse.[19] Friedrich fügt dies freilich nur ein, um eben dies in den unmittelbar nachfolgenden Sätzen umso ungestörter tun zu können:

> Doch zeichnen sich im Gesamtbild zwei Richtungen ab und erlauben eine erste Orientierung. Es sind dieselben, die im vergangenen Jahrhundert von Rimbaud und Mallarmé eingeschlagen worden waren. Grob bezeichnet, handelt es sich bei der einen um formfreie, alogische Lyrik, bei der anderen um Lyrik der Intellektualität und Formenstrenge. Sie

[18] Vgl. hierzu Sheldon Pollock, Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World. In: Critical Inquiry (Chicago) 35 (Summer 2009), S. 931-961, bes. S. 934; sowie Ottmar Ette, ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie, Berlin 2004; ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II), Berlin 2005; TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte, Berlin / Boston 2012.

[19] Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik (1956), S. 108. Zum Begriff des Intellekts im Kontext der maßgeblichen begrifflichen Verschiebungen in der Theorie des Denkens an der Wende zum 20. Jahrhundert vgl. Olav Krämer, Denken erzählen. Repräsentationen des Intellekts bei Robert Musil und Paul Valéry, Berlin / New York 2009, S. 5 f.

> sind beide 1929 auch programmatisch formuliert worden, und zwar in scharfem Gegensatz. Die eine Formel stammt von Valéry: »Ein Gedicht soll ein Fest des Intellekts sein« (*Littérature*, jetzt auch in *Tel quel* I). Die Zusätze, die der Text anfügt, verleihen der Formel die Verfeinerung, die Valérys Reflexionen überall auszeichnet. Die andere Formel kommt aus dem Protest; ihr Verfasser ist der Surrealist A. Breton. Sie lautet: »Ein Gedicht soll der Zusammenbruch des Intellekts sein«, und dicht danach steht: »Vollkommenheit ist Faulheit« (*Revue surréaliste*, 1929).[20]

Damit hat sich die binäre, in klaren, vereinfachten Oppositionen voranschreitende Verzweigungsstruktur der Friedrichschen Genealogie um eine Generation fortgepflanzt. An die Stelle der Gemeinsamkeit im Verschiedenen, die Rimbaud und Mallarmé miteinander verband, rückt eine freilich in noch schärferen Gegensatz gebrachte Beziehung, die Paul Valéry und André Breton voneinander scheidet. Beide führen den Kampf zwischen Formenfreiheit und Formenstrenge nun unter veränderten geschichtlichen und kulturellen Bedingungen – das Krisenjahr 1929 hob Friedrich nicht nur durch die Wiederholung, sondern nicht weniger durch seinen ausbleibenden Kommentar hervor – mit aller Gewalt in Friedrichs Worten fort.

Auf welcher Seite seine eigenen Sympathien lagen, hat der Verfasser von *Die Struktur der modernen Lyrik* nicht im Dunkeln gelassen. So heißt es bereits im Vorwort zur Erstausgabe:

> Ich selbst bin auch kein Avantgardist. Mir ist bei Goethe wohler als bei T.S. Eliot. Aber darauf kommt es nicht an. Mich interessiert es, die Symptome der wagemutigen, harten Modernität zu erkennen, und ich bin der Meinung, unsere philologischen Wissenschaften müßten noch sehr viel mehr für eine solche Erkenntnis tun, als das bisher geschah.[21]

Dem vorangestellten Bekenntnis, nicht der Avantgarde zuzugehören, folgt am Ende des Parcours der von Friedrich angestrebten Erkenntnis die Verurteilung, ja die Verdammung, in welcher die moderne Lyrik in gut und böse eingeteilt und letztere einer gerechten Aburteilung zugeführt wird. Hierfür führt Hugo Friedrich Kriterien und mehr noch Normen ins Feld, die in seinen Augen transhistorische, die Zeiten, Kulturen und Sprachen querende Gültigkeit besitzen:

> Das alte Gebot der Dichtung, künstlerische Notwendigkeit zu haben, ist nicht beseitigt. Nur ist es zurückgenommen aus den Bildern und Ideen

[20] Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, a.a.O., S. 108 f.
[21] Ebd., S. 8.

> in die sinnentzogenen Sprach- und Spannungskurven. Auch wenn sie am dunklen, beliebig deutbaren Material erscheinen, können sie zwingend wirken; tun sie es, dann ist das Gedicht gut. Mit der Zeit lernt man, anhand solcher Ausweise die Avantgardisten des Tages von den Berufenen zu unterscheiden, die Schwätzer von den Sängern.[22]

Die Vehemenz dieses Jüngsten Gerichts über die moderne Lyrik steigerte Hugo Friedrich noch in späteren Ausgaben, indem er zwei kurze, etwas abmildernde Absätze am Ende seines Bandes strich und die Passage in weiter zugespitzter Form unmittelbar vor den Anhang seines Bandes und damit an den Schlusspunkt seiner Ausführungen rückte: »um die Avantgardisten des Tages von den Berufenen zu unterscheiden, die Scharlatane von den Poeten.«[23]

Wird in diesen den Band rahmenden Wendungen des Vorworts und des »Zusammenfassenden Abschlusses« auch deutlich, wie häufig die Gegenstände, die »Materialien« seines Buches dem Romanisten zutiefst widerstrebt haben mussten, wie sehr folglich – um der religiösen Metaphorik noch ein letztes Mal zu folgen – die Arbeit an der Struktur der modernen Lyrik auch eine Art der Vertreibung der Scharlatane aus dem Tempel der Dichtkunst, ja ein wahrer Exorzismus für Friedrich gewesen sein musste, so zeigt sich doch seine im Vorwort mit seinem Verständnis der Philologie als Wissenschaft gekoppelte Grundüberzeugung, der er im letzten Satz seiner Erstausgabe einen deutlich versöhnlicheren Klang beigemischt hatte: »Man mag sie lieben oder sich von ihr verabschieden. Aber es muß eine erkennende Liebe oder ein erkennender Abschied sein.«[24] Philologie ist für Hugo Friedrich ganz im Sinne ihrer Tradition eine erkennende Wissenschaft, ist unter Rückgriff auf die von August Boeckh geprägte Formel »Erkennen des Erkannten«.[25]

Damit steht die Philologie für Friedrich ungeachtet des jeweils beteiligten wissenschaftlichen Subjekts und dessen Beziehungen zu den Objekten im Zeichen einer wissenschaftlich fundierten, erkennenden Tätigkeit, die allerdings sehr wohl mit großen Gefühlen – wie etwa der Liebe – einhergehen kann, ja einhergehen muss. Dabei sollte deutlich geworden sein, dass Paul Valéry innerhalb des genealogischen Erkenntnisschemas für Hugo Friedrich auf der Ebene seiner Dichtkunst, aber auch seiner theoretischen wie seiner programmatischen Äußerungen von größter Bedeu-

[22] Ebd., S. 153.

[23] Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik (1979), a. a. O., S. 213.

[24] Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik (1956), a. a. O., S. 154.

[25] Hugo Friedrich, Dichtung und die Methoden ihrer Deutung, in: Kurt Wais (Hrsg.), Interpretationen französischer Gedichte, Darmstadt 1970, S. 22-37, hier S. 27.

tung sein musste. Valéry bildet vergleichbar mit Breton das verbindende Glied zwischen Mallarmé und Rimbaud einerseits und den Dichterinnen und Dichtern der Gegenwart, verbindet folglich dem veränderten Untertitel des Bandes gemäß die Mitte des 19. mit der Mitte des 20. Jahrhunderts. Friedrichs Option – und zugleich auch Vision kommender Entwicklungen – schreibt sich so selbst eindeutig in eine Linie ein, die ebenso die Lyrik wie auch die Deutung von Lyrik als ein »Fest des Intellekts« versteht. Was aber lässt sich unter dieser Wendung bei Paul Valéry selbst verstehen?

Zwischen den kurzen, voneinander abgetrennten Texten, die unter der Überschrift »Littérature« zum ersten Mal im Jahre 1929 in *Commerce* (No. XX, été 1929) sowie im selben Jahr bei Adrienne Monnier (Les Amis des Livres) erschienen und bei Gallimard im Folgejahr in künstlerischer Aufmachung veröffentlicht wurden,[26] findet sich an fünfter Stelle ein mehrfach untergliederter Mikrotext, der im Folgenden vollständig wiedergegeben sei:

> Un poème doit être une fête de l'Intellect. Il ne peut être autre chose.
>
> Fête: c'est un jeu, mais solennel, mais réglé, mais significatif; image de ce qu'on n'est pas d'ordinaire, de l'état où les efforts sont rythmes, rachetés.
>
> On célèbre quelque chose en l'accomplissant ou la représentant dans son plus pur et bel état.
>
> Ici, la faculté du langage, et *son phénomène inverse*, la compréhension, l'identité de choses qu'il sépare. On écarte ses misères, ses faiblesses, son quotidien. On *organise* tout le *possible* du langage.
>
> La fête finie, rien ne doit rester. Cendres, guirlandes foulées.[27]

Bei diesen Reflexionen, die während der letzten Lebensjahre des Dichters in die Sammlung *Tel quel* aufgenommen wurden, deren beide Bände 1941 und 1943 bei Gallimard erschienen, handelt es sich keineswegs um Aphorismen, um ein beständiges »Spiel mit dem Aphorismus«,[28] auch wenn aus einem bestimmten Blickwinkel betrachtet ein »Großteil seines Werkes aus nichts anderem als unzähligen Bemerkungen und Beobachtungen« bestehen mag.[29] Aus einer nanophilologischen Perspektive erweisen sich

[26] Vgl. hierzu die Ausführungen im kritischen Anmerkungsteil von Paul Valéry, Œuvres. Edition établie et annotée par Jean Hytier, 2 Bde., Paris 1957-1960, hier Bd. 2, S. 1422. Zur Sammlung Tel quel vgl. ebd., S. 1420 f.

[27] Paul Valéry, Littérature, in: ders., Œuvres, Bd. 2, S. 546 f.

[28] Marcel Krings, Selbstentwürfe. Zur Poetik des Ich bei Valéry, Rilke, Celan und Beckett, Tübingen 2005, S. 61.

[29] Ebd. Vgl. hierzu auch Nicole Celeyrette-Piétri, Corps de papier, in: Bulletin des Etudes Valéryennes (Montpellier) 65/66 (1994), S. 31-45.

viele dieser Texte freilich nicht nur als vorwiegend narrativ oder diskursiv geprägte Mikrotexte,[30] sondern als Mikrotheoreme, insofern in ihnen nicht in fragmentarischer, wohl aber in fraktaler Form entscheidende Theoreme der Valéryschen Ästhetik zu knappen, präzisen Ausdrucksweisen verdichtet werden. Valéry ist ein Künstler komplexer Konzision.

So könnte sich die Genealogie der modernen Lyrik in Hugo Friedrichs Sinne einer Fortpflanzung von Generation zu Generation sehr wohl auf das dritte dieser Abfolge von Mikrotheoremen berufen: »La pensée a les deux sexes; se féconde et se porte soi-même.«[31] Eine Fortpflanzung mithin, die ohne Geschlechterdifferenz auskommt. Und das erste Mikrotheorem dieser Serie macht ebenfalls deutlich, in welch starkem Maße Formen des (abgekürzten) Vergleichs in den Mikrotheoremen kultiviert werden: »Les livres ont les mêmes ennemis que l'homme: le feu, l'humide, les bêtes, le temps; et leur propre contenu.«[32]

Vor dem Hintergrund dieser beiden Beispiele nimmt sich der erste Satz des insgesamt fünfgliedrigen Mikrotextes wie ein Mikrotheorem im starken Sinne aus. Es besitzt einen keineswegs nur beschreibenden, sondern unverkennbar normativen Charakter. In dieser einfordernden Normativität dürfte auch der Grund dafür zu erblicken sein, warum die vier anschließenden Teile des Mikrotextes einzelne Aspekte des als *incipit* gesetzten Mikrotheorems aufnehmen oder ausführen. Die Bekräftigung des Normativen durch den nachgestellten Satz »Il ne peut être autre chose« verlangt nicht nur nach einer oder mehreren Erklärungen, sondern auch nach semantischer Nuancierung und Differenzierung. Denn sonst bliebe die Aussage des Mikrotheorems zu statisch, zu apodiktisch.

Die im Französischen vorgegebene Betonung der Enden von Wortfügungen, Versen oder Satzstrukturen unterstreicht auf elegante Weise, dass der Begriff des *Intellect* nicht nur durch seine Majuskel, sondern auch durch seine Position ins Zentrum gerückt ist. Die Poesie wird gleich im ersten Satz des Mikrotheorems fest mit dem Intellekt verknüpft. Und doch wird im folgenden nicht der Begriff des Intellekts, sondern jener des Festes, der *fête*, erläutert. Dies bedeutet, dass Nuancierung und Differenzierung des Mikrotheorems nicht an dessen beiden Polen ansetzen, sondern an dem »Verbindungsstück«, das wie ein Konnektor Poesie und

[30] Vgl. hierzu Ottmar Ette, Epistemologie der écriture courte – écriture courte der Epistemologie: Versuch einer Antwort auf die Frage »Was ist Nanophilologie?« In: ders. (Hrsg.), Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania, Tübingen 2008, S. 167-186.

[31] Paul Valéry, Littérature, Bd. 2, a.a.O., S. 546.

[32] Ebd.

Intellekt in unterschiedlichen Positionen und Stellungen miteinander in Beziehung setzt.

Dabei setzt sich der Begriff der *fête* seiner Zwischenstellung zwischen zwei semantischen Polen entsprechend aus zwei Isotopien zusammen, zumal der Spielcharakter des Gedichts – ein Ausgangspunkt der gesamten Dichtungstheorie Paul Valérys – mit der Isotopie der rational begründbaren Regel, der Regulierung und des Geregeltseins verknüpft wird. Dass kein Spiel ohne Regeln möglich ist, scheint evident; und doch werden beide Bereiche durch ein *mais*, durch ein Aber auf semantisch widerstrebende Weise so miteinander verbunden, dass dem Spielcharakter des Festes zugleich der Charakter des im Deutschen deutlicher hervortretenden *Fest*lichen zukommt. Es geht hier um das Außerordentliche, das aus dem gewöhnlichen Alltagsleben Herausragende, welches in einer diskontinuierlichen Zeitlichkeit zu feiern ist.

Folglich wird der Zustand des Außergewöhnlichen, des Extraordinären, hervorgehoben, innerhalb dessen sich die Anstrengung im Rhythmus, im Rhythmischen, aber nicht im Angestrengtsein manifestiert. Die Anstrengungen werden gleichsam festlich eingekleidet, ganz so, wie im zweiten Mikrotext der Serie die (ordinäre) Nacktheit des Gedankens wohlkalkuliert bekleidet werden muß: »Les pensées, les émotions toutes nues sont aussi faibles que les hommes tout nus. | Il faut donc les vêtir.«[33]

Im dritten der fünf Teile des fünften Mikrotextes wird die Semantik des Zelebrierens so hinzugefügt, dass Reinheit und Schönheit (»dans son plus pur et bel état«) in einem Atemzug genannt werden können. Diese Ästhetik des Reinen kann durchaus im Sinne jener *poésie pure* gelesen werden, für die Paul Valérys dichterische Praxis als paradigmatisch angesehen werden darf. Nicht umsonst benennt Hugo Friedrich in seinem Lexikonartikel zum Stichwort *poésie pure* die beiden Dichter Mallarmé und Valéry als die maßgeblichen Vertreter einer »reinen Dichtung«, die sich dadurch charakterisiert, dass in ihr alle »Inhalte« so »zurückgedrängt« sind, dass der poetische Akt als solcher rein heraustritt und die Sprache ein in sich selbst schwingender Klangzauber ist, der primär die Wortwahl und die Formen bestimmt«.[34] Dass die Dichtungstheorie Valérys wie auch der Klangzauber seiner berühmten *Charmes* bei diesen Formulierungen Pate standen, lässt sich kaum überhören und belegt in diesem Artikel von 1956, wie groß die Wirkung Valéryscher Dichtungstheorie und Dichtungspraxis auf Friedrich gerade zum Zeitpunkt der Abfassung von *Die Struktur der modernen Lyrik* gewesen sein muss.

33 Ebd.
34 Hugo Friedrich, Poésie pure, in: Der Große Brockhaus, Bd. 9 (1956), a.a.O., S. 252.

Während im vierten Teil des fünften Mikrotextes notwendig die Sprache im Mittelpunkt steht und die äußersten Grenzen des in ihr schon oder noch Sagbaren erprobt werden, führt der Ausschluss des Elenden wie der Schwächen des Menschlichen dazu, im Fest wie im Gedicht all jenes aufblitzen zu lassen, was von der Alltagserfahrung als solcher möglichst weit entfernt ist. Dabei scheint kein Element des Alltäglichen in das Fest hineinzuragen, so wie sich auch umgekehrt keine Elemente des Festes in den Alltag mischen dürfen. So heißt es im fünften und letzten Teil, dass nichts vom Fest übrigzubleiben hat: Nichts bleibt von dem, was in seiner Reinheit erstrahlte; nichts bleibt von dem, was sich dem Alltag, dem Ordinären widersetzt und entgegenstellt.

Das Gedicht kennt seinen Anfang, kennt aber auch sein Ende: In diesem Sinne ist es ein Fest, ist aus dem bloßen Zeitablauf herausragende Zeit, eine Zeit, die über die Zeit und die normale Zeitlichkeit hinausgeht. In eben diesem Sinne ist das Fest ein Test: Das Testen und nicht nur bloßes Ertasten dessen, was sich der Zeit und ihrer Stofflichkeit entzieht – und was doch, so dürfen wir hinzufügen, ohne diese Zeit und ohne diese Stofflichkeit niemals entstehen, sich niemals entfalten könnte. Bei Valéry ist der Text ein Test des Intellekts wie auch der Intelligenz: auf Seiten des Autors wie des Lesers.

WISSEND | GENIESSEND

Hugo Friedrich war subtil genug, Valéry nicht einfach gegen Breton, Mallarmé nicht einfach gegen Rimbaud auszuspielen. Denn er erkannte in ihnen stellvertretend »die allgemeine Polarität modernen Dichtens überhaupt«, ja die »fast in jedem Lyriker vorhandene Spannweite zwischen zerebralen und archaischen Kräften«.[35] Hatte man hier nicht jene »Struktureinheit« vor Augen, »die allen dichterischen und künstlerischen Wagnissen der Moderne zugrunde liegt«?[36]

Zu diesen Wagnissen einer im Friedrichschen Sinne »harten Moderne«[37] zählte zweifellos für den Freiburger Romanisten jene Dimension einer Enthumanisierung von Kunst und Wissenschaft, deren Stichwort er wie so viele andere dem berühmten Essay *La deshumanización del arte* von José Ortega y Gasset aus dem Jahre 1925 entnahm. Friedrich beugt dem Missverständnis vor, dass es dem spanischen Philosophen um eine platte,

[35] Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik (1956), a.a.O., S. 109.
[36] Ebd., S. 110.
[37] Ebd., S. 8.

den Menschen aus der Kunst ausschließende Entmenschlichung der Kunst gehen könnte, und betont vielmehr, man habe es hier mit der »Beseitigung natürlicher Gefühlslagen« oder auch mit einer »Umordnung der früher gültigen Stufenordnung zwischen Ding und Mensch« zu tun.[38] Denn durch »gleichsam adstringierende Zusätze« werde »gehärtet und verfremdet«,[39] was an Menschlich-Allzumenschlichem sich noch ins Gedicht gerettet haben mochte. »Selbst der Aristokrat Valéry« – und hier ist keine familiäre oder soziale, sondern eine künstlerische Genealogie gemeint – habe betont, dass »das künstlerische Arbeiten, ähnlich dem wissenschaftlichen, ›etwas Unmenschliches‹« besitze.[40] Und weiter: »Seiner Formel vom Gedicht als ›Fest des Intellekts‹ fügt er hinzu, dass es das Bild dessen enthält, ›was man gewöhnlicherweise nicht ist‹, denn im Gedicht ›schweigen die menschlichen ›Alltäglichkeiten‹‹«.[41] Die erneute Rückkehr zu dem von Valéry verdichteten Mikrotheorem macht deutlich, wie sehr sich Friedrich selbst dieser Rede, dieser Formel vom Gedicht als »Fest des Intellekts« verschrieben hatte. War dies allein auf das Schreiben des Franzosen gemünzt?

Nur ein Jahr nach der Veröffentlichung von *Die Struktur der modernen Lyrik* erschien der ursprünglich als Festvortrag aus Anlass der Fünfhundertjahrfeier der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg gehaltene Aufsatz »Dichtung und die Methoden ihrer Deutung«. Bereits im ersten Absatz dieses in der Folge weit verbreiteten Textes hieß es:

> Muß Dichtung gedeutet werden? Genügt es nicht, daß der Leser sie genießend aufnimmt, indem er einfach auf sie hört und seine Phantasie, seine Empfindung, seinen Sprachsinn von ihr bewegen läßt? Es könnte das genügen, falls wir eine Gewähr dafür hätten, daß im passiven Aufnehmen schon alles vernommen wird, was eine Dichtung sagt, und daß das Vernommene auch in der Tat mit dem Gehalt des Textes übereinstimmt. Ist also der Genuß, diese natürlichste Weise des Aufnehmens von Dichtung, auch schon ein sicheres Verstehen?[42]

[38] Ebd., S. 122.
[39] Ebd.
[40] Ebd., S. 123.
[41] Ebd.
[42] Hugo Friedrich, Dichtung und die Methoden ihrer Deutung, in: Die Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1457-1957. Die Festvorträge bei der Jubiläumsfeier, Freiburg i. Br. 1957, Bd. 2, S. 95-110; zitiert nach Hugo Friedrich, Dichtung und die Methoden ihrer Deutung, in: Kurt Wais (Hrsg.), Interpretationen französischer Gedichte, Darmstadt 1970, S. 22-37, hier S. 22.

In der spielerischen und von einem scharfen Intellekt gesteuerten Engführung der Begriffe »Genießen« und »Verstehen« entfaltet Hugo Friedrich ein Spannungsfeld, das bereits im Titel zwischen »Dichtung« und »Deutung« hörbar wird. Dabei stützt sich der Literaturwissenschaftler auf die Überzeugung und »Erfahrung«, dass »der Genuß keineswegs ein Verstehen mit sich bringt«, ja dass selbst bei großen Dichtungen Verstehen und Genuss gemeinsam ausbleiben können.[43] Davor aber schütze nur, so Friedrich etwas später, wenn »das Verstehen zur Methode wird«: »Das Wißbare wissen wollen ist der Antrieb aller Wissenschaft, auch der Wissenschaft von der Dichtung.«[44] Ist Wissen damit vom Genießen geschieden?

Keineswegs. Denn für Friedrich ist das »Verstehen von Dichtung ein approximativer, vielleicht nie abschließbarer Vorgang«, bei dem auch »die Bedingungen des Verstehenden selber, die Horizonte seines sogenannten Standorts eine komplizierte Rolle spielen«.[45] Entscheidend für jeglichen Versuch des Verstehens von Dichtung aber sei, »daß es wieder erwirbt, was es zunächst verlor: den Genuß.«[46] Und mag auch in den obigen Formulierungen im komplizierten Vorgang des Verstehens ein Hauch von Erwartungshorizont, ein Hauch von Rezeptionsästhetik spürbar geworden sein – der entscheidende Punkt liegt für Hugo Friedrich doch woanders:

> Es ist der zur Reflexion erhobene Genuß, der sich Rechenschaft gibt mittels des Wissens. Verstehen aus Wissen bringt einen Zuwachs an Wahrnehmungsfähigkeit und macht unseren Blick für das Einzigartige einer Dichtung im gleichen Zuge genauer, wie es ihn hinausführt in die geistigen Landschaften, in denen die Dichtung wuchs und steht. Ein solcher Blick aber dankt mit dem Genuß. Wir scheuen uns nicht, die Wissenschaft von der Dichtung eine genießende Wissenschaft zu nennen.[47]

Diese Definition einer Wissenschaft, die Hugo Friedrich im folgenden Satz als »einen Teil jener umfassenden Disziplin, die man Philologie nennt«,[48] verstanden wissen wollte, darf gewiss nicht als das Programm einer Ästhetik der Lust missverstanden werden. Für sie steht der *erhobene* Genuss, der Genuss durch Reflexion, im Mittelpunkt – und keineswegs zufällig beruht die gesamte Passage auf einer wahren Metaphorologie des Blickes und damit des unkörperlichsten und körperfernsten Sinnes, über den wir

[43] Ebd.
[44] Ebd., S. 24.
[45] Ebd., S. 26.
[46] Ebd.
[47] Ebd.
[48] Ebd.

Menschen verfügen. Es ist dieser Fernsinn, der in seinen Reflexen und Reflexionen das Schauen ins Weite, den Blick in eine Landschaft ermöglicht, die eine Landschaft der Theorie ist, eine Landschaft einer Sinnlichkeit, die eine abstrakte Sinnwelt und Sinnenwelt des Intellekts in Szene setzt.

Wir haben es hier keineswegs mit einem »bloß« genießenden Schauinsland zu tun, von dem aus Blicke in die verschiedensten Landschaften schweifen können. Hugo Friedrichs genießende Wissenschaft beruht auf dem Umgang mit einem hochkomplexen Wissen, das ganz im Sinne Paul Valérys ein »Fest des Intellekts« ist. Dieses Fest markiert den außerordentlichen, den jeglichem Alltäglichen entzogenen Augen-Blick, in dem eine Landschaft des Wissens in ihrer (scheinbaren) Transparenz sich dem Blick des oder der Betrachtenden zeigt. Hugo Friedrichs genießende Wissenschaft ist eine Wissenschaft, die das von ihr erschlossene Wissen genießt und in ein sinnliches Erleben transformiert, in welchem Wissen und Leben im Genuß miteinander zu verschmelzen suchen. Genuss des Wissens und Wissen vom Genuss, sinnlich und sinngebend.

Das Wissen, von dem Friedrich spricht, hat nichts mit einer positivistischen Faktensammelei, nichts mit einer verselbstständigten metrischen Vermessung von Versfüßen zu tun, solange sich eine derartige methodologische Strenge nicht am Kunstwerk und dessen »Einzigartigkeit« ausrichtet.[49] Nicht ohne eine gewisse Häme stigmatisiert er als unnütz und unstreng, was sich wie in einer *explication de texte* doch als so faktenbezogen, gesichert und geschützt gibt. Ausgehend von der Überzeugung, dass »Dichtung immer eine Sprache *in* der Sprache ist«, sieht Friedrich die »Strenge des Wissens von der Dichtung« erst dann als erreicht an, »wenn man den Schritt von den Bedingungen eines Textes zu demjenigen Punkte macht, wo der Text seine Bedingungen und Materialien transformiert« – sei doch ein »wesentlicher Akt der Dichtung« der, an dem sich die vorgefundene Sprache, die übernommenen Stoffe und Materialien in eine »unverwechselbare Gestalt« ästhetisch »transformieren«.[50] Es ist dieser dem ästhetischen Erleben anheimgestellte Transformationsprozess, dessen Erkenntnis jenen Punkt markiert, an dem das Wissen in den Genuss umschlägt und damit – so ließe sich vermuten – eine neue Qualität des Wissens freisetzt.

Das Gedicht verspricht in diesem Sinne Einsicht in einen *erhobenen*, ja *erhabenen* Genuss, einen Genuss durch Verstehen, durch ein Wissen, das auf einer intellektuellen Arbeit des »Höhersteigens«, auf der Arbeit des Intellekts, basiert. In diesem »Fest des Intellekts« wird das Sinnliche durch

49 Ebd., S. 25.
50 Ebd.

die souveräne Handhabung eines Wissens zugänglich, das die ästhetische Dimension mittels Transformation hervorzutreiben sucht.

In der Fokussierung auf ihren genießenden Charakter legt Friedrich zugleich den Finger in eine Lücke, in eine Wunde der Wissenschaft von der Dichtung, ja der Literaturwissenschaft insgesamt, die sich in der Mitte und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht geschlossen, sondern noch vergrößert hat. Die Formel Friedrichs, sich nicht zu scheuen, von einer genießenden Wissenschaft zu sprechen, zeigt, dass sinngebende Wissenschaft und sinnlicher Genuss den zeitgenössischen Konventionen entsprechend nicht zusammengedacht und in einem Atemzug genannt zu werden pflegten. Wie weit geht dieser Genuss? Es ist von keiner »Lust am Text« die Rede. Der Körper und das Leibhaftige im Sinne Helmuth Plessners bleiben aus einer derartigen Konzeption einer genießenden Wissenschaft weitestgehend ausgeschlossen.[51]

Hugo Friedrichs Ringen um einen offenen, umfassenden »Begriff von Philologie« ist ohne die genießende Dimension jenes Fests des Intellekts nicht denkbar,[52] das die philologische Tätigkeit für ihn darstellte. Gewiss mangelt es auch zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht an Versuchen, den Begriff der Philologie auf eine Schwundstufe, auf einen Schatten ihrer selbst zu reduzieren. Hinter einer in neuerer Zeit propagierten semantischen Reduktion des Begriffs »im Sinne der historischen Textpflege […], wobei sich diese historische Textpflege, genauer gesprochen, ausschließlich auf geschriebene Texte bezieht«,[53] wartet jedoch nicht die Macht der Philologie, sondern bestenfalls die Nacht der Philologie. Bei dem Versuch, einen zukunftsweisenden Begriff von Philologie aus historischer und zugleich fachwissenschaftlicher Fundierung heraus zu entwickeln,[54] ist ge-

[51] Helmuth Plessner, Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes (1923), in: ders., Gesammelte Schriften. Bd. III: Anthropologie der Sinne. Herausgegeben von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, Frankfurt a. M. 1980, S. 19 f.; sowie Ottmar Ette, Mit Haut und Haar? Körperliches und Leibhaftiges bei Ramón Gómez de la Serna, Luisa Futoransky und Juan Manuel de Prada, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes (Heidelberg) XXV, 3/4 (2001), S. 429-465.

[52] Hugo Friedrich, Dichtung und die Methoden ihrer Deutung, a. a. O., S. 26.

[53] Hans Ulrich Gumbrecht, Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten. Aus dem Amerikanischen von Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 2003, S. 11. Nicht umsonst steht am Ende des Bandes Nietzsches unvergessenes Bild der Klassischen Philologie.

[54] Vgl. hierzu Ottmar Ette, ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie, S. 51-96; Michael Holquist, Why We Should Remember Philology, in: Profession 2002 (New York) (2003), S. 72-79; sowie Sheldon Pollock, Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World, S. 931-961.

wiss nicht allein Erich Auerbachs, sondern auch Hugo Friedrichs Ansatz von Bedeutung, ist ihm doch eine ganze Reihe von Studien gelungen, die bis heute weit über ein spezialisiertes Fachpublikum hinaus Leserinnen und Leser erreichen. Friedrich grenzte sich in der Frage der Philologie scharf ab von den immer wiederkehrenden Reduktionismen:

> Die gewöhnlichen Vorstellungen neigen dazu, Philologie auf Sprachwissenschaft und Textkritik zu beschränken. Gewiß, Philologie ist das, was ihr Name sagt: Bemühung um das Wort. Jedoch ist dasjenige Wort gemeint, dessen Plural Worte heißt, nicht Wörter.[55]

Im Anschluss an kanonische Ausführungen von August Boeckh definierte Hugo Friedrich aber Philologie nicht allein – wie wir bereits sahen – als »Erkennen des Erkannten«, sondern erkennt in ihr selbst die »Fähigkeit des Produzierens«, bringe doch erst »ein solches Erkennen […] das jeweilige Ganze« zusammen.[56] So sei Philologie bereits im Sinne Boeckhs die Wissenschaft »von der Geschichtlichkeit des Menschen als eines dichtenden Geistes« – eine Geschichtlichkeit, die nicht »diejenige des Fortschritts, sondern der Entfaltung« sei.[57] Das Ziel einer so konzipierten Philologie aber war für Hugo Friedrich klar gesteckt:

> Selbstvergegenwärtigung des Menschen mittels seines dichterischen Gestaltwandels zu sein und Sinneserweiterung der Gegenwart in die Vergangenheit hinein zu bewirken, die immer, wo sie eine dichterische ist, selber eine ewige Gegenwart behalten hat. Das in der Philologie erstrebte genaue Verstehen von Dichtung ist der von der Dichtung selber benötigte Akt ihrer Wahrwerdung im Selbstbewußtsein des Geistes. Oder noch kürzer: Philologie ist ein geschichtlicher Teil der Dichtung selber.[58]

Nicht aus imperialer Anmaßung erklärt sich hier die Philologie zu einem Teil der Dichtung (will sagen: der Literatur). Vielmehr ist das wechselseitige Überlappen von Wissen der Dichtung und Wissenschaft von der Dichtung den Zielen einer Steigerung des Selbstbewusstseins, einer Sinneserweiterung und einer historisch fundierten Selbstvergegenwärtigung des Menschen verpflichtet, die in der angeführten Passage freilich nur um die Dimension der Zukunft erweitert zu denken sind.

[55] Hugo Friedrich, Dichtung und die Methoden ihrer Deutung, a.a.O., S. 26.
[56] Ebd.
[57] Ebd.
[58] Ebd.

Kaum ein anderer Schriftsteller hat wie Paul Valéry die Produktivität eines wechselseitigen Überlappens von Wissen der Dichtung und Wissenschaft von der Dichtung so eindrucksvoll vorgeführt und immer wieder neu ausgetestet. Ist bei Hugo Friedrich die Philologie auch nicht in einer globalen Ausweitung zumindest prospektiv eine Philologie der Weltliteratur und hat sie ihr Ziel auch nicht in jenem umfassenden Sinne definiert, wie es der im selben Jahr in den USA verstorbene Erich Auerbach tat: das zu wagen, »was frühere Epochen wagten, nämlich im Universum den Ort der Menschen zu bestimmen«,[59] so ist sie doch in ihrer genießenden Dimension jene Verbindung von Wissen und Genießen, jenes Fest des Intellekts, von dem der Dichter und Dichtungstheoretiker Paul Valéry in seinem Mikrotheorem sprach. Valérys Verschränkung von Dichtungspraxis und Dichtungstheorie, von Dichtung und Genuss, von Bewusstsein des Ich und Selbstentwurf des Menschen aber hat Friedrich bereits vor seiner Freiburger Zeit nachhaltig geprägt.

VERGEGENWÄRTIGUNG | SELBSTVERGEGENWÄRTIGUNG

In seiner von der Zeit geprägten, auf Köln im Herbst 1934 datierten »Vorbemerkung« zu seinem unter Mithilfe der »Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft« im Folgejahr veröffentlichten Band *Das antiromantische Denken im modernen Frankreich* betonte Hugo Friedrich mit Blick auf den von ihm behandelten Gegenstand die produktive Kraft des Missverstehens oder dessen, was wir neudeutsch als *misreading* zu bezeichnen pflegen. Denn es sei »nicht nur hier, sondern überall die Frage, ob für die Geschicke des Geistes das Mißverstehen nicht eine größere Rolle spielt als das sogenannte adäquate Verstehen«.[60] Und der Verfasser dieser Kölner Habilitationsschrift schloss bündig, ja zackig: »Gerechtigkeit ist eine Sache der Geschichtschreiber, nicht der Geschichte.«[61]

Wie sehr Paul Valéry schon früh das Denken Hugo Friedrichs mitzuprägen begann, wird im abschließenden Teil dieses Buches, »Der antiromantische Ideenkreis und seine Zusammenhänge mit dem modernen Intellektualismus und Klassizismus«, verständlich. Dort betonte der Kölner Germanist und Romanist, er könne zwar »die esoterische Dichtung Mallarmés« aufgrund seiner Themenstellung nicht behandeln, doch führe

[59] Erich Auerbach, Philologie der Weltliteratur, in: Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich. Bern 1952, S. 310.

[60] Hugo Friedrich, Das antiromantische Denken im modernen Frankreich. Sein System und seine Herkunft, München 1935, S. xi.

[61] Ebd.

ihn »der Weg zu Valéry, in welchem das Ideal der *poésie pure* seine moderne Vollendung« gefunden habe.[62] Und mit Blick auf die Dichtung fügte er hinzu: »Sie führt ihr eigenes, von der Bewegtheit und Wirrnis des politisch gereizten Tagesbewußtseins abgeschlossenes geistiges Leben.«[63]

Innerhalb dieses Bildes – in dem nicht zuletzt ein geradezu monadisches Leben des Geistes evoziert wird – faszinierte Friedrich offenkundig die Gestalt des Schülers Mallarmés: »Wenn Valéry über sie nachdenkt, – und wir sagten schon, daß selbst sein Dichten ein Nachdenken über das Dichten ist – so macht er sie nicht vor der sozialen Realität verantwortlich, sondern vor dem »reinen Bewußtsein«, zu dessen Vollendung das geistige Tun des Menschen bestimmt ist.«[64] Dieses Bewusstsein aber erhebe keinerlei »Anspruch, die Realität des Lebens zu leiten«.[65] Paul Valéry – ein Dichter fernab des »Tagesbewußtseins«, fernab einer »Realität des Lebens«, das Mitte der dreißiger Jahre nicht nur auf der Straße, sondern zunehmend auch in einer sich gleichschaltenden Wissenschaft von den Nationalsozialisten beherrscht und bestimmt wurde.

Wie schwierig es selbst heute noch ist, den »Dichter des Intellekts« als einen Intellektuellen zu begreifen, zeigt der von Daniel Oster verfasste Beitrag über Paul Valéry im *Dictionnaire des intellectuels français*, wo die Aufnahme Valérys einer vorangestellten Rechtfertigung bedarf.[66] Der »fils d'un vérificateur de douanes d'origine corse et de la fille d'un consul de Sardaigne et d'Italie« habe sich nach seiner frühen Begegnung mit Mallarmé mit der »figure réflexive de Teste« eine »sorte d'intellectuel en rupture avec les grandes légitimations du XIXE siècle« geschaffen und habe sich dann in der Dreyfus-Affäre, gleichsam dem Gründungsakt des modernen Paradigmas des französischen Intellektuellen,[67] auf die Seite der »Intellectuels« geschlagen. Nicht nur Valérys Begegnung mit Mallarmé, sondern auch seine eher enttäuschend verlaufenen Treffen mit Mussolini finden in diesem Artikel ebenso Erwähnung wie Valérys Tätigkeit als Präsident des französischen Pen-Club (von 1924 bis 1934) wie in der »Commission internationale de coopération intellectuelle« des Völkerbundes (von 1925 bis 1930): allesamt Aktivitäten, die in Hugo Friedrichs eigenem

[62] Ebd., S. 249.

[63] Ebd.

[64] Ebd., S. 249 f.

[65] Ebd., S. 250.

[66] Daniel Oster, Valéry (Paul), in: Jacques Julliard / Michel Winock (Hrsg.), Dictionnaire des intellectuels français. Les personnes – Les lieux – Les moments, Paris 1996, S. 1142.

[67] Vgl. hierzu Joseph Jurt, Die Geburt der »Intellektuellen« im Kontext der Dreyfus-Affäre, in: ders., Frankreichs engagierte Intellektuelle. von Zola bis Bourdieu, Göttingen 2012, S. 31-47.

Lexikonartikel ebenso übergangen worden waren wie Valérys Präsidentschaft im »Comité permanent des arts et lettres« (von 1936 bis 1939) wiederum beim Völkerbund.[68] Zum Bild des reinen Vertreters einer *poésie pure* wollte dies so recht nicht passen. Selbst während der Vichy-Zeit und am Ende der *Occupation* Frankreichs durch die Nazis blieb Valéry mit der Unterzeichnung öffentlicher Aufrufe und Petitionen als Intellektueller bis zu seinem Tode aktiv.[69]

Für Hugo Friedrich jedoch stand Valérys (dichterische wie dichtungstheoretische) Praxis ein für die »Überwindung des trüben, alltäglichen Person-Seins« und stellte einen wichtigen »Schritt zur Entpersönlichung des Menschen« dar,[70] Themen, wie sie in einer gewissen Abwandlung sehr wohl in *Die Struktur der modernen Lyrik* wiederauftauchen sollten. Der Weg zur Vollkommenheit einer *poésie pure* aber verlaufe notwendig über die »Zucht, mit welcher das Bewußtsein die ethische Aufgabe seiner progressiven Reinigung erfüllt«.[71] Die Essays von Paul Valéry über einzelne Dichter seien stets »Abhandlungen über die inneren Arbeitsweisen dieser Dichter«[72] selbst – und eben darin erblickte der Literaturwissenschaftler die Faszinationskraft einer dem Kunstwerk nicht fremden, sondern »ihm völlig adäquaten Methode«,[73] die Friedrich beeindruckte.

Dabei behielt Friedrich auch dem »esoterischen Valéry« jenes Epitheton vor, das er zuvor bereits an den – wie wir sahen – für ihn nicht minder esoterischen Mallarmé vergeben hatte. Valéry habe verstanden, »daß das Gesetz eben nur ästhetischer Natur ist«, und so wisse er angesichts seiner »absoluten Skepsis gegenüber der Erkennbarkeit der Welt keinen anderen Ausweg« als die »Flucht in die reine, singende Schönheit der Form«.[74] Jedwede »feste Realität des eins« sei von Valéry »aufgelöst« worden.[75] Denn:

> Die Antiromantik wollte gewaltsam die Kongruenz von Denken und Sein wiederherstellen. In der Gewaltsamkeit ihres Bemühens drückt sich indirekt das moderne Weltbewußtsein aus: der Mensch, verloren in der Unmöglichkeit das zu fassen, was er sich früher als Wirklichkeit und ewige Wahrheit gedacht hatte.[76]

[68] Daniel Oster, Valéry (Paul), a.a.O., S. 1142.
[69] Vgl. Joseph Jurt, Frankreichs engagierte Intellektuelle, a.a.O., S. 152, 166 und 169.
[70] Hugo Friedrich, Das antiromantische Denken im modernen Frankreich, a.a.O., S. 260.
[71] Ebd., S. 262.
[72] Ebd., S. 262 f.
[73] Ebd., S. 263.
[74] Ebd., S. 264.
[75] Ebd.
[76] Ebd.

Klingen hier nicht jene Motive und Tonlagen an, welche die Verbindung zwischen Mallarmé und Valéry einerseits und dem Denken Martin Heideggers andererseits ankündigen?[77] Wenige Jahre später sollte Friedrich mit der Erlangung seines Freiburger Ordinariats den damals bereits berühmten Philosophen kennenlernen, der nach der »Machtergreifung« der Nationalsozialisten 1933 als Rektor die Macht über die Freiburger Universität ergriff, um als Mitglied der NSDAP freilich schon bald die Rektoratswürde aus Enttäuschung über seine politisch stark eingeengten Kreise und Machtbefugnisse wieder zurückzugeben.[78] Hugo Friedrichs philosophierender, aber nicht im engen akademischen Sinne philosophischer Denk- und Schreibstil zeigte schon früh eine Affinität zu philosophischen Positionen, bei denen sich die Erörterung von Grundfragen des Lebens immer wieder – wie bei Heidegger – mit der intensiven Auseinandersetzung mit literarischen Texten verband. So verwundert es nicht, dass sich über nahezu vier Jahrzehnte eine zunehmend vertrauter und freundschaftlicher werdende Korrespondenz entspann, von der heute noch dreißig Briefe Heideggers sowie sechs Briefe und Karten Friedrichs zugänglich sind.[79]

Gewiss stand die wissenschaftliche Arbeit Hugo Friedrichs in den späten dreißiger Jahren ganz im Zeichen seiner *Drei Klassiker des französischen Romans*, die 1939 mit einem auf den Monat Juli desselben Jahres datierten Vorwort unter dem ursprünglichen Titel *Die Klassiker des französischen Romans* erscheinen sollten.[80] Allerdings wurde der ehemalige Assistent Leo Spitzers in Köln als Freiburger Ordinarius bereits im August 1939 zu einer Baukompanie nach Gutach im Schwarzwald und damit zur ersten der vielen Tätigkeiten eingezogen, die Friedrich bis Kriegsende unter anderem auch im militärischen Dolmetscher-Sonderdienst auszuführen hatte.[81] Nach seiner nicht gänzlich unproblematischen Entnazifi-

[77] Vgl. hierzu Frank-Rutger Hausmann, Martin Heidegger, Hugo Friedrich und Stéphane Mallarmé, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte (Heidelberg) XXX, 3/4 (2006), S. 377-394.

[78] Vgl. zur bis heute höchst kontrovers diskutierten Position des Philosophen aus Meßkirch u.a. Hugo Ott, Martin Heidegger. Unterwegs zu seiner Biographie, durchgesehene und mit einem Nachwort versehene Neuausgabe, Frankfurt a.M./New York 1992; Pierre Bourdieu, L'ontologie politique de Martin Heidegger, Paris 1988; Rüdiger Safranski, Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit, Frankfurt a.M. 1997.

[79] Vgl. Frank-Rutger Hausmann, Martin Heidegger, Hugo Friedrich und Stéphane Mallarmé, S. 378.

[80] Hugo Friedrich, Die Klassiker des französischen Romans. Stendhal – Balzac – Flaubert. Leipzig 1939; vgl. hierzu ausführlich Ottmar Ette, ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie, S. 67-74.

[81] Vgl. Frank-Rutger Hausmann, »Vom Strudel der Ereignisse verschlungen«. Deutsche Romanistik im »Dritten Reich«, Frankfurt a.M. 2000, S. 194 f.

zierung stieg Friedrich schließlich zu einem der wichtigsten Vertreter der bundesdeutschen Nachkriegs-Romanistik auf, dessen Bücher – allen voran *Drei Klassiker des französischen Romans* und *Die Struktur der modernen Lyrik* – bis heute ihre Leserschaft nicht verloren haben. Wie schwierig das Verhältnis zu seiner Zeit unter dem Hakenkreuz in Köln und Freiburg für ihn blieb, scheint selbst noch in einer Fußnote von Friedrichs Band über die moderne Lyrik auf, wenn er Leo Spitzer, der als Jude die Kölner Romanistik verlassen und nach Istanbul ins Exil hatte gehen müssen, etwas spitz auf dessen im November 1957 in den *Modern Language Notes* erschienene Rezension der Erstausgabe von 1956 antwortete.[82] Der in den USA zu einem Gelehrten von internationalem Rang avancierte Spitzer hatte nicht vergessen,[83] wie schuldhaft – und dies zeigen gerade auch die Umstände ihres nach dem Krieg wiederaufgenommenen Briefwechsels – sich sein ehemaliger Assistent während der Nazidiktatur verhalten hatte.[84]

Bei allen Unterschieden in der wissenschaftlichen Diktion, die sich sehr deutlich in der sprachlichen und insbesondere begrifflichen Umarbeitung seiner *Drei Klassiker* zeigte,[85] sind die Kontinuitäten in Friedrichs Auffassung von Literatur wie Philologie in Vor- und Nachkriegszeit erstaunlich. Hugo Friedrich wusste, was die neue Zeit nach 1945 von ihm als Vergegenwärtigung verlangte: Er passte sich an, aber blieb sich treu. Als 1956 sein Band über die moderne Lyrik erschien, waren die für den Freiburger Ordinarius schwierigen Jahre längst vorüber. Mag dabei auch aus heutiger Sicht ein wenig überraschen, dass Friedrich gleich im Vorwort zur ersten Auflage formulierte, die großen Dichter des französischen 19. Jahrhunderts seien die »Gründer und noch heutigen Führer der modernen Lyrik«.[86] Der Autor des *Montaigne* besaß ein hohes Maß an Fingerspitzengefühl, das man wohl zugleich als *political correctness* und Stehvermögen in verschiedenen politischen Systemen bezeichnen darf.

So lassen sich durchaus auch Kontinuitäten zwischen der Sichtweise Paul Valérys in Friedrichs knapp fünf Jahre vor Kriegsausbruch erschienenen Buch über *Das antiromantische Denken im modernen Frankreich* und jenen Passagen herstellen, die er fünf Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs in seinem Aufsatz über Pascal abdrucken ließ. In seiner Kritik an einem Fragment Pascals wird Paul Valéry zum Stellvertreter Frankreichs stilisiert, dieses – wie es nicht ohne völkerpsychologischen Unter-

[82] Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik (1979), a.a.O., S. 181.

[83] Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, »Methode ist Erlebnis«. Leo Spitzers Stil, in: ders., Vom Leben und Sterben der großen Romanisten, S. 72-151.

[84] Ebd., S. 136.

[85] Vgl. hierzu Ottmar Ette, ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie, a.a.O., S. 67-74.

[86] Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik (1956), a.a.O., S. 7.

ton heißt – »lateinischsten der romanischen Völker«.[87] Doch ist zugleich Friedrichs Kritik an Valérys Kritik an Pascals *Pensées* unüberhörbar, sei in ihr doch der »Geist der Sachwissenschaften« zu spüren, »die, wie Valéry an anderer Stelle sagt, vor einem Abgrund nicht erschrecken, sondern sich überlegen, wie man eine Brücke darüber baut (– als ob mit dem Erschrecken nicht gerade ein Bereich eröffnet würde, wo es gleichgültig wird, Brücken zu bauen)«.[88] Und weiter:

> Wenn man so denkt, wird man auch bei höchster künstlerischer Bereitschaft – wie dies bei Valéry selbst der Fall ist – der Poesie nur die Rolle einer für die Erkenntnis sterilen Verzauberung zugestehen. Und derartiges wiederholt doch nur den alten Irrtum, den Eros töten zu wollen, weil man weiß, daß er verblendet, und weil man vergißt, daß er auch erleuchtet.[89]

Hier zeigt sich deutlich, wie Friedrich rasch auch gegen Valéry Partei ergreifen konnte, wenn dieser eine Position vertrat, die seiner eigenen Deutung von Valéry als bedingungslosem Vertreter einer *poésie pure* nicht entsprechen wollte. So rasch konnte man aus der Sicht eines renommierten Philologen vom Dichterfürsten hinab zum Sachverwalter einer beliebigen Sachwissenschaft degradiert werden.

LESEWELT | LEBENSWELT

> Ich wüsste kein Thema aus dem Bereich heutiger Dichtung, das für den Kritiker lockender und zugleich entmutigender sein könnte, als die Kunst von Paul Valéry. Verführender: denn diese Kunst schenkt uns Werke von der unwiderleglichen Vollkommenheit des Diamanten: die reinste und seltenste Materie in mathematisch strenger Form. Entmutigender: denn die Kristalle dieser Poesie, die Konstellationen dieser Prosa, so unverrückbar und endgültig ihre Umrisse und Proportionen sich dem Betrachter darstellen – ihrem Schöpfer sind sie Zufälle, Zugeständnisse, Gelegenheitsprodukte, Nebenwerke; Spiel oder Versuch; Abstieg, ja Abfall vom reinen Denken.[90]

[87] Hugo Friedrich, Pascal, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (Stuttgart) 24 (1950), S. 287-303; hier zitiert nach ders., Romanische Literaturen. Aufsätze I: Frankreich, S. 139-158, hier S. 151.

[88] Ebd.

[89] Ebd., S. 151 f.

[90] Ernst Robert Curtius, Paul Valéry, in: ders., Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert. Bern / München ³1965, S. 371.

Mit diesen Worten sucht Ernst Robert Curtius seine Leser auf die Komplexität eines Schriftstellers einzustellen, der sich in den Konstellationen seiner kristallinen Sprache zwischen Widersprüchen, zwischen grundlegenden Gegensätzen bewegt, die vom Kritiker unmöglich auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden könnten. Dabei führt der Verfasser von *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* in dem ursprünglich aus dem Jahre 1924 stammenden, Paul Valéry gewidmeten Teil seines 1952 erstmals erschienenen Bandes wenige Seiten später aus, dass Valéry die Poesie, *seine* Poesie, nur schwerlich vor dem »puren Intellekt« rechtfertigen könne, erscheine sie ihm doch als »der geometrische Ort des Zufalls, der Willkür, der Inkonsequenz – des Lebens«.[91] Und mit unüberhörbar an Friedrich Nietzsche geschulten Überlegungen fährt Curtius fort, die Poesie sei »die edelste Form des Machttriebes«, wobei etwas von diesem Trieb sich stets in jeder Form eines »reinen Erkennens« finden lasse.[92] Die Lyrik aber, so dürfen wir Curtius' Äußerung wohl deuten, ist der privilegierte Ort, an dem das Leben spielen kann und spielt – mit allem Stofflichen, Zufälligen, Materiellen, Sinnlichen (da einem einzigen, logisch begründbaren Sinn Zuwiderlaufenden).

Valéry, so Curtius, habe das *plaisir intellectuel*, die geistige, intellektuelle Lust, bewusst über die dichterische Lust, das *plaisir poétique*, gestellt, so dass der Denker stets den Künstler »unter sich« sehe und sich auch nicht von ihm verführen lasse.[93] Der Geist des Menschen suche nach Klarheit; aber das Stoffliche, die Materie, setzt dieser gesuchten Klarheit allen Widerstand entgegen. Valérys Denken sei »die äußerste Entwirklichung des Seins«[94]. Paul Valérys Kunst sei »Vernunftkunst«[95].

Nur ein Jahr später, im Jahre 1953, setzt sich ein anderer der großen Deuter Valérys, Theodor W. Adorno, in seinem Essay »Der Artist als Statthalter« mit der Tatsache auseinander, dass das Werk Valérys – dessen Rezeption in Deutschland »bis heute nicht recht gelang« – in der Tat »besondere Schwierigkeiten« aufweise, »weil sein Anspruch vorab auf dem lyrischen Werk beruht«.[96] Doch bestehe »das Valérysche Werk keines-

[91] Ebd., S. 373.

[92] Ebd. Vgl. zu dieser Problematik auch Wolfgang Asholt, Von der Philosophie zur Philologie des Über-Lebens. Die Literatur und das Leben des Geistes bei Ernst Robert Curtius, in: Ottmar Ette (Hrsg.), Wissensformen und Wissensnormen des ZusammenLebens. Literatur – Kultur – Geschichte – Medien, Berlin / Boston 2012, S. 1-13; vgl. zu spezifischen Situation von Curtius auch Anne Kraume, Das Europa der Literatur. Schriftsteller blicken auf den Kontinent 1815-1945. Berlin / New York 2010, S. 13-43.

[93] Ernst Robert Curtius, Paul Valéry, a. a. O., S. 378.

[94] Ebd., S. 358.

[95] Ebd., S. 360.

[96] Theodor W. Adorno, Der Artist als Statthalter, in: Merkur VII (1953), 11. Heft; der ur-

wegs bloß in Lyrik, sondern auch in Prosa wahrhaft kristallinischer Art, die sich auf dem schmalen Grat zwischen ästhetischer Gestaltung und Reflexion über die Kunst provokativ bewegt.«[97] Kein Zweifel: Valérys Denken war in der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit zu einer wichtigen Bezugsgröße avanciert.

Die provokative Kraft einer in ihren grundlegenden Spannungsverhältnissen nun anders von Adorno gedeuteten Lyrik und Prosa erlaubt es dem Verfasser der *Ästhetischen Theorie*, Valérys Schaffen auf kunstvolle Weise auf jene leitende These zu beziehen, die am Ende des Essays noch einmal klar herauspräpariert wird: »Der Künstler, der das Kunstwerk trägt, ist nicht der je Einzelne, der es hervorbringt, sondern durch seine Arbeit, durch passive Aktivität wird er zum Statthalter des gesellschaftlichen Gesamtsubjekts.«[98] Folglich entnehme er dem Kunstwerk alles, was sich allein dem bloß Zufälligen verdanke. Und so erscheint bei Adorno nun an gänzlich anderer Stelle jene Kategorie, die – wie mir scheint – für ein umfängliches Verständnis Valérys von unverzichtbarer Bedeutung ist:

> In solcher Stellvertretung des gesamtgesellschaftlichen Subjekts aber, eben jenes ganzen, ungeteilten Menschen, an den Valérys Idee vom Schönen appelliert, ist zugleich ein Zustand mitgedacht, der das Schicksal der blinden Vereinzelung tilgt, in dem endlich das Gesamtsubjekt gesellschaftlich sich verwirklicht. Die Kunst, die in der Konsequenz von Valérys Konzeption zu sich selbst kommt, würde Kunst selber übersteigen und sich erfüllen im richtigen Leben der Menschen.[99]

Theodor W. Adornos strategische Definition des Artisten als Statthalter öffnet an eben jener Stelle, an der sich bei Ernst Robert Curtius, aber aus anderem Blickwinkel auch bei Hugo Friedrich Konstellationen kristalliner Konsistenz erstreckten – die in der Tat nur erschrecken konnten, wer sich ihnen anzunähern wagte – neue Perspektiven auf einen Bezug zwischen Leben und Kunst, der in der anderen, sich von Rimbaud herleitenden Filiation moderner Kunst nicht nur im Sinne Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* als ein anzustrebender Verschmelzungsprozeß programmatisch proklamiert worden war.[100] Unklar freilich blieb, wie das Verhältnis zwischen Kunst und Leben beim Valéry Adornos denn genauer gefasst und weitergedacht werden könnte.

sprünglich als Vortrag für den Bayerischen Rundfunk gehaltene Essay wird hier zitiert nach ders., Noten zur Literatur. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1958, S. 175.

97 Ebd., S. 176.

98 Ebd., S. 195.

99 Ebd., S. 195.

100 Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1974.

In seinem 1974 erschienenen Aufsatz »Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre« ging Peter Bürger auf einen ebenfalls später in die Sammlung *Tel quel* aufgenommenen Mikrotext Paul Valérys ein, wobei er sich auf die »Konfrontation zweier Lebenshaltungen« konzentrierte.[101] Bei ihr sei Valéry freilich nicht stehengeblieben. Vielmehr habe er hier die »Problematik des Ästhetizismus erkannt«.[102]

Setzt man sich intensiver mit »*London-Bridge*« auseinander – einem Mikrotext, der aufgrund seiner narrativen Qualität sehr wohl als Mikroerzählung zu bezeichnen wäre –, dann wird rasch deutlich, dass die Rekurrenz des Lexems »Leben« die Isotopien des aus drei wiederum untergliederten Teilen bestehenden Prosatextes entscheidend prägt. Ist von hier aus das Leben, von dem mit Bezug auf Valéry Curtius und Adorno sprachen, genauer in den Blick zu nehmen?

Eben dies soll hier in aller gebotenen Kürze versucht werden. Denn in den Augen des auf der London Bridge zum Stehen und zum Sehen gekommenen Ich »animieren« (»animent«[103]) die Bewegungen des Wassers wie die Bewegungen auf dem Wasser alle vorüberziehenden Formen »et font vivre la vue«.[104] Das Ich gibt sich auf der Brücke seiner »volupté de voir« hin, während sich hinter ihm »tout un peuple invisible d'aveugles éternellement entraînés à l'objet immédiat de leur vie« über die Brücke wälzt.[105] Doch schnell fühlt sich das Ich schuldig, »coupable du crime de poésie« – »N'étais-je point soudain retranché des vivants, *quand c'était moi qui leur ôtais la vie?*«[106]

Das Spiel zwischen dem Sehen und dem Leben, zwischen *vue* und *vie*, führt zu einem poetischen Verbrechen, in dem sich zweifellos mit Bürger die Problematik des Ästhetizismus – und mit ihm das problematische Verfahren der Distanzierung, das lebensweltlich auf der Textebene freilich zur Absonderung, zur Vereinzelung führt – erkennen lässt. Zugleich aber kann man – ohne dies hier in allen Einzelheiten auszuführen – eine experimentelle Situation ausmachen, innerhalb derer die London Bridge zu einem lebendigen Experimentierraum des Lebens mit dem Leben im Leben wird. Im Augen-Blick des auf der Brücke stehenden Ich verlieren die

[101] Peter Bürger, Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre, in: ders. (Hrsg.), Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M. 1975, S. 31.

[102] Ebda., S. 32.

[103] Paul Valéry, London-Bridge, in: ders., Œuvres, Bd. 2, S. 513.

[104] Ebd.

[105] Ebd.

[106] Ebd.

anonymen Lebenden ihr Leben. Und zugleich übt all dies auf das Leben des Ich (»sur ma vie«) eine ungeheure Macht und Faszinationskraft aus.[107]

Ohne der Komplexität dieser Mikroerzählung in dem hier gewählten Kontext Rechnung tragen zu können, sei doch betont, daß sich die Welt der Zeichen und die Welt der Bedeutungen, von denen im Text die Rede ist, in eine Buchstabenwelt verwandeln, die als Lesewelt zur Lebenswelt wird: »*In eo vivimus et movemur*«.[108] Die Welt des Sehens, des Seh-Sinns, des Augen-Blicks, wird zur Welt, in der wir leben, in der wir durch unser Sehen leben, durch den Fern-Sinn des Auges ganz nahe und distant zugleich wie das Ich des Erzählers, »présent et absent sur le Pont de Londres«,[109] wie es die letzten Worte der Mikroerzählung wissen. Sehen, Lesen und Leben werden in ihren jeweiligen Differenzen buchstäblich über*brückt*.

Schließt man den Erzähler mit dem textexternen Autor kurz, dann darf man behaupten, dass »Valéry erkennt, dass der Ästhet gegen die Gesellschaft lebt und daß er die andern zum bloßen Material künstlerischer Transposition macht«.[110] Schließt man die ästhetische und narrative Komplexität des Textes selbst aber in die Überlegungen mit ein, dann wird deutlich, daß hier ein Leben durcherlebt wird, das vielleicht nur in einem Experimentierraum der Buchstaben in größtmöglicher Verdichtung gelebt werden kann.

Bezüglich der Verwandlung der anderen durch das Ich in Objekte ließe sich gewiss im Sinne einer materialistischen Ästhetik von einer Verdinglichung sprechen, so wie sich mit Ortega y Gasset mit Recht eine Entmenschlichung der anderen konstatieren ließe. Doch wird vielleicht mehr noch ein Lebenswissen experimentell erprobt, das nur als Lesewissen in der Lage ist, im Zwischen-Bereich der Brücke, im Augen-Blick der Bewegung die Frage nach den verschiedenen und doch gleichzeitigen Welten durchzuspielen. Der Titel der Mikroerzählung ist autoreflexiv gemeint: Literatur ist hier die Brücke für ein Wissen, das als Lebenswissen aus dem Leben allein nicht zu gewinnen ist. Erst in der Literatur wird ein in ihr erzeugtes Lebenswissen auch lebendig, wird zum Ort einer Präsenz, die Absenz ist, wie einer Absenz, die auch im Lesen immer noch Präsenz im Leben ist. Und dies auch, wie der Text vorführt, zu sein beansprucht.

[107] Ebd.

[108] Ebd., S. 514.

[109] Ebd.

[110] Peter Bürger, Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre, a.a.O., S. 32.

FEST DES INTELLEKTS | FEST DER LUST

In seinem 1973 veröffentlichten Band *Le Plaisir du texte*, in dem sich sein Gesamtwerk auf epistemologischer wie auf literarischer Ebene überschneidet,[111] ruft der französische Zeichen- und Kulturtheoretiker Roland Barthes in der 33. von insgesamt 46 Figuren (die mit »Phrase« überschrieben ist) die Gestalt von Paul Valéry auf, um mit ihm einen Vertreter des französischen Rationalismus und einer »klassischen« Form des sakrosankten Schriftstellers einer grundlegenden Kritik zu unterziehen:

> Valéry disait: »On ne pense pas des mots, on ne pense que des phrases.« Il le disait parce qu'il était écrivain. Est dit écrivain, non pas celui qui exprime sa pensée, sa passion ou son imagination par des phrases, mais *celui qui pense des phrases*: un Pense-Phrase (c'est-à-dire: pas tout à fait un penseur, et pas tout à fait un phraseur).[112]

Das den *Cahiers* Paul Valérys entnommene Zitat dient Barthes hier als Möglichkeit,[113] sich aus einer stark an Positionen der *Tel Quel*-Gruppe orientierten Perspektivik über den klassischen *Pense-Phrase*, den Sätze-Denker oder auch Sätze-Drescher, lustig zu machen. Valéry als Inbegriff des klassischen französischen Schriftstellers – der er mit Blick auf seinen Status im literarischen Feld sicherlich war – denke in Sätzen und beherrsche seine Leidenschaften, seine Angst, aber auch seine Lust auf eben diese Weise: in klar formulierten (oder wie Ernst Robert Curtius und Theodor W. Adorno, aber sicherlich auch Hugo Friedrich gesagt hätten: kristallinen) Sätzen. Valéry, der Autor von *Tel quel*, fällt so *zwischen* die Dichter und Denker: nicht ganz ein *penseur* und nicht ganz ein *phraseur*. Roland Barthes kennt hier keine Gnade: Abtritt der klassischen Sätzedenker.

Doch ist Valérys bis heute wohl berühmteste literarische Figur *Monsieur Teste*, in deren Namen sich die Bedeutungsebenen von Text und Test, aber auch von Kopf (frz. *tête*), Zeugenschaft und Zeugungsmittel (für beides lat. *testis*) kreuzen,[114] wirklich nur ein Gegen-Modell? Die eigentlichen Kampflinien stecken sicher die Begriffe *plaisir* und *jouissance* ab, Lust und Wollust, mit denen Roland Barthes in einer weiteren Figur aus *Le plaisir du texte* (»Babel«) das Projekt einer leserorientierten Ästhetik

[111] Vgl. hierzu den Kommentar in Roland Barthes, Die Lust am Text. Aus dem Französischen von Ottmar Ette. Kommentar von Ottmar Ette, Berlin 2010.

[112] Roland Barthes, Le Plaisir du texte, in: ders., Œuvres complètes. Bd. 2. Edition établie et présentée par Eric Marty, Paris 1994, S. 1520.

[113] Vgl. hierzu Paul Valéry, Cahiers. Bd. 2, S. 289; sowie hierzu auch Jürgen Schmidt-Radefeldt, Paul Valéry linguiste dans les »Cahiers«, Paris 1970, S. 117.

[114] Zu einigen dieser Bedeutungen vgl. Marcel Krings, Selbstentwürfe, a.a.O., S. 47.

der Lust skizziert.[115] Der Kopf von *Monsieur Teste* wird hier programmatisch durch einen Körper-Leib komplettiert, der an der Lust, an der Wollust ausgerichtet ist. Gewiss wird Roland Barthes an dieser Stelle der hochdifferenzierten Textualität eines Paul Valéry nicht gerecht. Doch Barthes' Position ist keine Analyse, sondern Programm. Und überdies ging es dem Zeichentheoretiker und Schriftsteller, der sich zeit seines Lebens intensiv mit dem Phänomen der Dummheit auseinandergesetzt hatte,[116] um keinerlei »Fest des Intellekts«, keinerlei »Fest der Intelligenz«. Wenn denn zu einem Fest geladen werden sollte, dann zu einem Fest der Lust, ja Fest der Wollust, die sich im *texte de plaisir* und im *texte de jouissance* lustvoll ankündigten.

Doch lehrt uns ein genauerer Blick auf das Barthessche Schreibprojekt, dass *Monsieur Teste* für Roland Barthes keineswegs nur ein Gegen-Modell war. Denn Valérys Text war ganz wie *Le Plaisir du texte* als ein experimenteller Erprobungsraum konzipiert, innerhalb dessen gerade auch die Frage nach dem Leben und den Lebenszeichen – wenn auch mit unterschiedlichen literarischen Mitteln – intensiv bearbeitet werden konnte und auch wurde. Beide französischen Schriftsteller bemühten sich zudem jeweils jahrzehntelang um literarische Kurzschreibformen, die wir als Mikrotexte wie mitunter auch als Mikrotheoreme bezeichnen können. Und wenn sich zwischen beiden Autoren nicht nur in dieser Hinsicht, sondern gerade auch in der Behandlung der Frage nach dem Leben oftmals verblüffende Parallelen zeigen, dann dürfte dies nicht zuletzt mit der erhellenden Tatsache zu verbinden sein, dass für beide Friedrich Nietzsche eine wesentliche intertextuelle Bezugs- und Denk-Figur darstellte.[117] Gerade Nietzsches Philosophie des Leibes war nicht allein von großer Bedeutung für den Schöpfer von *Monsieur Teste*,[118] sondern durchzog auch den gesamten Text von Barthes' *Le Plaisir du texte*.[119]

Auch für Hugo Friedrich war Friedrich Nietzsche zweifellos ein wichtiger Gesprächspartner, wenn es um die Reflexion über die Grundlagen der Moderne im Allgemeinen und die philologische Erforschung der Struktur

[115] Vgl. Roland Barthes, Le Plaisir du texte, in: ders., Œuvres complètes. Bd. 2. Edition établie et présentée par Eric Marty, Paris 1994, S. 1495.

[116] Vgl. hierzu Ottmar Ette, Von hergestellter Dummheit und inszenierter Intelligenz, in: Jürgen Wertheimer / Peter V. Zima (Hrsg.), Strategien der Verdummung. Infantilisierung in der Fun-Gesellschaft, München 2001, S. 119-138; sowie neuerdings Claude Coste, Bêtise de Barthes, Paris 2011.

[117] Zur Präsenz Nietzsches bei Valéry vgl. Marcel Krings, Selbstentwürfe, a. a. O., S. 60 ff.

[118] Vgl. ebd., S. 62.

[119] Zur Allgegenwart des oftmals über Gilles Deleuze und andere französische Denker vermittelten Denkens Friedrich Nietzsche vgl. unzählige Textbelege in Ottmar Ette, Kommentar, in: Roland Barthes, Die Lust am Text, a. a. O., S. 87-502.

der modernen Lyrik im Besonderen ging. Dies bedeutete gleichwohl nicht, dass Friedrich in *Die Struktur der modernen Lyrik* auf einen Lebensbegriff zurückgegriffen hätte, wie ihn der Autor des *Zarathustra* so hartnäckig zu denken und in seine Texte einzusetzen verstand. Könnte nicht hierbei die Tatsache eine Rolle gespielt haben, dass der Begriff des Lebens während der Barbarei des Nationalsozialismus auf schreckliche, menschenverachtende Weise verwendet und entstellt worden war?

Mochte auch Hugo Friedrichs Zeitgenosse und im Exil lebender Kollege Erich Auerbach in seinem Hauptwerk *Mimesis* wie auch in anderen Schriften aus der Distanz viel freier auf Formulierungen wie »Leben«, »Erleben« oder »Lebenswelt« zurückgegriffen haben, so überrascht doch nach Ende des Zweiten Weltkriegs die Armut des Lebensbegriffs in Friedrichs Band über die moderne Lyrik, eine Armut, die durchaus mit der Relevanz des Lexems *vie* in den verschiedensten Schriften Paul Valérys kontrastiert. Wenn in *Die Struktur der modernen Lyrik* vom Leben die Rede ist, dann geht es neben biografischen Aspekten in der weit überwiegenden Mehrzahl der Belegstellen um eine Abgrenzung vom »gewöhnlichen« Leben (wie etwa bei Novalis[120]), von der »Windstille« eines solchen Lebens (wie etwa bei Mallarmé[121]) oder von der banalen Alltäglichkeit des bürgerlichen Lebens. All dem steht das »lebensüberlegene Geheimnis des Seins« in der Dichtung gegenüber.

Die Figur des Dichters und Denkers Paul Valéry, die Hugo Friedrich durchaus im Rückgriff auf die zeitgenössische Literatur geschaffen und aus einem einzigen Block herausgemeißelt hat, ist von unbestreitbar suggestiver Kraft. Zweifellos ist dies auch eine Wirkung von Friedrichs unbestrittenem »Talent, so eindringlich zu schreiben, daß er auch ein Laienpublikum zu fesseln und ihm einen komplexen Sachverhalt so zu vermitteln vermochte, daß es glaubte, nach der Lektüre sachkundig zu sein«.[122] Dies aber ist eine Kunst.

Vieles an den literaturwissenschaftlichen Konzeptionen Hugo Friedrichs mag – wie sein Lexikonartikel »Literaturwissenschaft« es unübersehbar zeigt[123] – heute überholt sein und dem Forschungsstand nicht mehr entsprechen. Sein Verständnis von Philologie, das für das Überleben der heutigen Philologien noch von so beträchtlicher Bedeutung sein kann,[124] mag

[120] Vgl. Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik (1956), a.a.O., S. 20.

[121] Vgl. ebd., S. 72.

[122] Frank-Rutger Hausmann, »Vom Strudel der Ereignisse verschlungen«, a.a.O., S. 217.

[123] Vgl. Hugo Friedrich, Literaturwissenschaft, in: Der Große Brockhaus, Bd. 7 (1955), S. 275-277.

[124] Vgl. hierzu die 2009 veröffentlichten Vorstellungen und Forderungen von Sheldon Pollock, Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World, S. 931-961; sowie die

große methodologische und epistemologische Probleme aufwerfen. Doch es erhebt kraftvoll den nicht unbescheidenen, aber gerechtfertigten Anspruch, die »Selbstvergegenwärtigung des Menschen« im Lichte seiner Geschichte wie der Geschichte seiner Dichtung voranzutreiben und die Philologie selbst als einen »geschichtliche[n] Teil der Dichtung selber« zu begreifen.[125]

Friedrichs Valéry ist zweifellos ein Valéry, der klar konturiert und durchaus kunstvoll ausgeführt ist. Gleichwohl darf man – wie einstmals Erich Köhler Friedrich mit Friedrich kritisierend[126] – festhalten, dass viele andere, zeitgenössisch durchaus verfügbare Deutungen Valérys in Friedrichs eher monolithisch angelegte Skulptur eines Vertreters der *poésie pure* und einer geometrisch strengen Prosa niemals aufgenommen wurden. In Zeiten, in denen manche wissenschaftliche Prosa recht muskulös daherkommt, sich bei genauerer Betrachtung aber eher als schwer beweglich, ja schlicht als beleibt erweist, darf man sich auch einer Umkehrung der hier beleuchteten Beziehung stellen und ganz im Sinne der skizzierten Doppelhelix nicht nur danach fragen, welches Friedrichs Valéry, sondern auch welches der Friedrich Valérys war. Hat Valéry auf Friedrich eingewirkt? Daran dürfte kein Zweifel mehr bestehen – und dies mit Blick ebenso auf das Denken wie auf das Schreiben des großen Romanisten. Friedrichs jahrzehntelange Auseinandersetzung mit und seine Bewunderung für Valéry zeigen sich in der Präzision, Prägnanz und Eleganz, aber auch in der lebendigen, lustvollen Kraft seiner wissenschaftlichen Prosa, die ihn vielleicht am meisten auszeichnet. Wenn Philologie im Sinne Friedrich Nietzsches die Kunst und Lehre des »langsamen Lesens« ist,[127] dann hat nicht nur das Schreiben Valérys, sondern auch die Prosa Hugo Friedrichs als »ein geschichtlicher Teil der Dichtung« unsere Aufmerksamkeit verdient.[128]

Programmschrift von Ottmar Ette, Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften.«, in: Lendemains (Tübingen) XXXII, 125 (2007), S. 7-32 einschließlich der dadurch ausgelösten Diskussion in der Zusammenfassung von Wolfgang Asholt / Ottmar Ette (Hrsg.), Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm – Projekte – Perspektiven, Tübingen 2010.

[125] Hugo Friedrich, Dichtung und die Methoden ihrer Deutung, a.a.O., S. 26.

[126] Vgl. hierzu Erich Köhlers subtile Kritik an Friedrich in einem Beitrag zu dessen Freiburger Festschrift in Erich Köhler, Seerose und Schwanenei. Zu Mallarmé: »Le Nénuphar blanc«, in: ders. (Hrsg.), Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag, Frankfurt a.M. 1975, S. 418-446.

[127] Vgl. Friedrich Nietzsche, Vorrede, in: ders., Kritische Studienausgabe, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3. München / Berlin 1988, S. 17.

[128] Hugo Friedrich, Dichtung und die Methoden ihrer Deutung, a.a.O., S. 26.

ENITE DOROTHEE GIOVANELLI

EUGEN GOTTLOB WINKLERS »INSEL«

Abseits von Innerer Emigration und Exil

Eugen Gottlob Winkler, der am 1. Mai 2012 hundert Jahre alt geworden wäre, war Zeit seines Lebens ein Außenseiter des literarischen Betriebs und hat sich diese Position bis heute bewahrt. Im Jahre 1936, als er vor dem schriftstellerischen Durchbruch zu stehen schien und mit Verlagen wie Fischer und List über seine Projekte korrespondierte, als die Frankfurter Zeitung ihn zum festen Mitarbeiter machen wollte, als der Rowohlt Verlag ihm ein Stipendium zur Abfassung eines Romanexposés anbot, nahm er sich – 24-jährig – das Leben. Die Palette der Interpretationsversuche seines Freitods reichen von Verfolgung durch den NS-Staat und Liebeskummer bis zu suizidaler Veranlagung und unheilbarem Nihilismus. So unplausibel jedes dieser Motive für sich allein erscheint, so wahrscheinlich ist angesichts der Quellenlage ein Anteil aller dieser Elemente. Nicht aber die Addition, sondern die dialektische Verbindung der Faktoren erhellt Winklers zunehmend unhaltbare Lebenssituation, aus der er sich schließlich verabschiedete.

Aus einer solchen Betrachtung ergibt sich auch, dass das Etikett des Inneren Emigranten, welches er bis heute in Veröffentlichungen zu diesem Thema trägt, letztlich nicht auf sein Leben und Werk passt. Winkler war weder Exilant noch Innerer Emigrant; seine Biografie stellt diese Konzepte in Frage. Der Versuch, seine Position zu verstehen, erfordert die Suche nach einer anderen, adäquaten Terminologie.

»INNERE EMIGRATION« – BEGRIFF UND PROBLEMATIK

Der Begriff »Innere Emigration« wurde von 1933 an von verschiedenen Schriftstellern, Künstlern, Intellektuellen zur Beschreibung ihrer Situation und ihres Lebensgefühls in Deutschland benutzt.[1] Er war anerken-

[1] Die Verfasserin arbeitet derzeit an einer Monographie über Eugen Gottlob Winkler. Die

DOI https://doi.org/10.46500/83531322-014 | CC BY-NC-ND 4.0

nend gemeint und bezog sich auf NS-kritische, oft konservativ eingestellte Schriftsteller, die zwar in Deutschland geblieben waren, sich dort aber nicht mehr zu Hause fühlten.[2] Erst im Nachkriegsdeutschland entbrannte ein heftiger Streit um die Bedeutung des Begriffs »Innere Emigration« und um die Bewertung dieser Lebensform, ausgelöst durch die öffentlich ausgetragene Kontroverse zwischen Thomas Mann auf der einen und Walter von Molo sowie Frank Thieß auf der anderen Seite.[3] Während Mann in diesem Streit als berühmtester Emigrant angegriffen wurde, stilisierten von Molo und Thieß sich zu Sprechern der Inneren Emigration.[4]

Folgenreich war Thomas Manns Antwort auf die ehrenrührigen Vorwürfe seiner Kontrahenten: »Es mag Aberglaube sein, aber in meinen Augen sind Bücher, die von 1933 bis 1945 in Deutschland überhaupt gedruckt werden konnten, weniger als wertlos und nicht gut in die Hand zu nehmen. Ein Geruch von Blut und Schande haftet ihnen an. Sie sollten eingestampft werden.«[5] Die strikte Trennung, die sich in der Literaturwissenschaft durchsetzte, in eine Literatur des Exils und eine Literatur der Inneren Emigration, hat hier ihre Wurzeln. Von Literaturwissenschaftlern und Historikern mit hörenswerten Argumenten angegriffen,[6] besteht dieser Unterschied gleichwohl fort.

vermutlich erste Erwähnung findet sich in einer Tagebuchnotiz des Schriftstellers und Lektors Hermann Kasack vom 26. Juni 1933: »Den Emigranten nach außen entsprechen die Emigranten im Innern.« Zitiert nach Helmut Böttinger, Doppelleben. Literarische Szenen aus Nachkriegsdeutschland, Göttingen 2009, S. 70.

[2] Neil H. Donahue, Introduction. ›Coming to Terms‹ with the German Past, in: Flight of Fantasy. New Perspectives on Inner Emigration in German Literature 1933-1945, hrsg v. Neil H. Donahue u. Doris Kirchner, New York, Oxford 2003, S. 1-9, hier S. 2.

[3] Vgl. Axel Schildt u. Detelf Siegfried (Hrsg.), Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart, Bonn 2009, S. 71 ff.

[4] Erhellende Bemerkungen zur psychologischen Situation der Inneren Emigranten nach Kriegsende s. Stephen Brockmann, Inner Emigration. The Term and its Origins in Postwar Debates, in: Donahue u. Kirchner (Hrsg.), Flight of Fantasy, a.a.O., S. 11-26, hier S. 15 f.

[5] Zitiert nach: Johann F.G. Grosser (Hrsg.), Die große Kontroverse. Ein Briefwechsel um Deutschland, Hamburg, Genf, Paris 1963, S. 51.

[6] Z.B. Neuere Sammelbände: Frank-Lothar Kroll u. Rüdiger von Voss (Hrsg.), Schriftsteller und Widerstand. Facetten und Probleme der Inneren Emigration, Göttingen 2012; Michael Braun u. Georg Guntermann (Hrsg.), Gerettet und zugleich von Scham verschlungen. Neue Annäherungen an die Literatur der ›Inneren Emigration‹, Frankfurt a.M. u.a. 2006 (Trierer Studien zur Literatur); Frank-Lothar Kroll (Hrsg.), Die totalitäre Erfahrung. Deutsche Literatur und Drittes Reich, Berlin 2003 (Literarische Landschaften Band 5); Monographie: Annette Schmollinger, »Intra muros et extra«. Deutsche Literatur im Exil und in der inneren Emigration. Ein exemplarischer Vergleich, Heidelberg 1999; Neuerer Aufsatz: Günter Scholdt, Innere Emigration und literarische Wertung, in: Kanon, Wertung und Vermittlung: Literatur in der Wissensgesellschaft, hrsg. v. Matthias Beilein, Claudia Stockinger u. Simone Winko, Berlin, Boston 2012, S. 123-143.

Innere Emigration blieb kein neutraler Begriff zur sachlichen Beschreibung einer Autorengruppe. Das Thema persönliche und gesellschaftliche Verantwortung des Schriftstellers, die Frage nach der Kollektivschuld der Deutschen und das Problem des Verhältnisses von Ästhetik und Politik wurden mit ihm verwoben.[7] Dementsprechend politisiert gestaltete sich der Umgang mit der Literatur der Inneren Emigration. Während in den 50er-Jahren die Deutungshoheit in der Debatte noch bei den Verteidigern und Befürwortern der Inneren Emigration lag[8] und nicht wenige offensichtlich regimekonforme Autoren sich nachträglich als Innere Emigranten zu deklarieren versuchten,[9] errang seit 1960, besonders seit 1968, dann die Partei der Exilautoren und ihrer Unterstützer die Oberhand.[10] Kritik an der Inneren Emigration reichte vom Vorwurf der »Innerlichkeit« und »Flucht«[11] bis hin zur Negation ihrer Existenz.[12] Eine Folge dieser grundsätzlichen Angriffe auf die Schriftsteller der Inneren Emigranten ist es, dass sie in den Literaturgeschichten der letzten Jahrzehnte höchstens am Rande erscheinen, oft negativ beurteilt werden, und ihre Werke heute weitgehend vergessen sind.[13] Ein Grund für das nie geklärte Rätsel,[14] warum Winkler immer wieder von Größen des Literaturbetriebs wie

7 Vgl. Günter Scholdt, »Ein Geruch von Blut und Schande?«. Zur Kritik an dem Begriff und an der Literatur der Emigranten im Innern«, in: Wirtschaft & Wissenschaft, hrsg. v. Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft, 2, 1994, H. 1, S. 23-28.

8 Exilliteratur wurde in dieser Zeit kaum wahrgenommen, vgl. z.B. Günter Scholdt, Deutsche Literatur und »Drittes Reich«. Eine Problemskizze, in: Kroll, Die totalitäre Erfahrung, a.a.O., S. 13-34, hier S. 26; Winfrid Halder, Sehnsucht nach universaler Gerechtigkeit. Zum Verhältnis von ›Innerer Emigration‹ und Exil während des Dritten Reiches, in: Ebd., S. 173-195, hier 193.

9 Vgl. Heidrun Ehrke-Rotermund u. Erwin Rotermund, Zwischenreiche und Gegenwelten. Texte und Vorstudien zur ›Verdeckten Schreibweise‹ im »Dritten Reich«, München 1999, S. 10; Schmollinger, »Intra muros et extra«, a.a.O., S. 28 f.

10 Vgl. Hans Dieter Zimmermann, »Innere Emigration«. Ein historischer Begriff und seine Problematik, in: Kroll u. Voss (Hrsg.), Schriftsteller und Widerstand, a.a.O., S. 45-61, hier S. 57.

11 Z.B. Franz Schonauer, Deutsche Literatur im Dritten Reich. Versuch einer Darstellung in polemisch-didaktischer Absicht, Olten, Freiburg i.Br.1961, S. 127

12 Ebd., S. 13.

13 Vgl. z.B. Wolfgang Beutin u. Klaus Ehlert u.a. (Hrsg.), Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, sechste, verbesserte u. erweiterte Aufl., Stuttgart/Weimar 2001. Insbesondere S. 498 u.S. 598.

Vgl. auch Friedrich Denk, Regimekritische Literatur im Dritten Reich. Eine Problemskizze, in: Wort und Dichtung als Zufluchtsstätte in schwerer Zeit, hrsg. v. Frank-Lothar Kroll, Berlin 1996, S. 11-33, hier 11 f.

14 Regine Rusch spricht diese Frage zwar an, sucht und findet aber keine Gründe für diesen Tatbestand. Vgl. Regine Rusch, Das Nachleben eines »Frühvollendeten«. Studien zur Rezeption Eugen Gottlob Winklers (1912-1936), München 1998 (Magisterarbeit), S. 126.

Unseld, Jens und Grünbein gelobt und empfohlen wurde, aber nie zu einem größeren Publikum durchdrang, mag seine Klassifikation als Mitglied einer abgestempelten Autorengruppe sein.

Seit den achtziger Jahren sind einige sehr differenzierte Arbeiten erschienen, die sich der Problematik der Inneren Emigration mit mehr Ausgewogenheit nähern.[15] Dennoch haftet dem Begriff bis heute eine negative Konnotation an.[16] Dies ist der Status quo, von dem hier auszugehen ist. Absicht des Aufsatzes ist nun nicht, dieses vorherrschende Verständnis des Begriffs vorsätzlich zu revidieren. Ziel ist es vielmehr, zu untersuchen, ob die geläufige Einordnung des angehenden Schriftstellers Eugen Gottlob Winkler als Autor der Inneren Emigration aufrecht zu halten ist. Eine eingehende Prüfung seiner Biografie und seiner Schriften stehen in diesem Hinblick noch aus, denn bisher werden zur Begründung stets nur einige Rahmendaten seines Lebens (übrigens immer dieselben) genannt. Ein Ziel dieser Arbeit ist es daher, selten oder noch nicht benutzte Quellen zu Winkler vorzustellen und seiner Stimme, die weitgehend unbekannt ist, durch Zitate Gehör zu verschaffen. Der Aufsatz schließt sich somit denjenigen Arbeiten der jüngeren Forschung an, die auf das Dilemma der Gruppencharakterisierungen von Inneren Emigranten und Exilanten mit Fallstudien und individuellen Bewertungen einzelner Autoren antworten.[17]

Im Folgenden sollen Kriterien, die nach dem oben umrissenen Stand für die Zuordnung zur Inneren Emigration gängig sind, für Winkler untersucht werden.[18] Im Einzelnen sind dies: geografische Koordinaten, Einstellung zum Nationalsozialismus, Verhalten gegenüber staatlicher Gleichschaltung, Verhältnis zu humanistischer Tradition und Vorwurf des

[15] Z.B. in: Hans Dieter Schäfer, Das gespaltene Bewusstsein. Vom dritten Reich bis zu den langen Fünfziger Jahren, erweiterte Neuaufl., Göttingen 2009 (erstmals 1981); Richard Löwenthal u. Patrik von zur Mühlen (Hrsg.), Widerstand und Verweigerung in Deutschland 1933 bis 1945, Berlin, Bonn 1982; Schmollinger, »Intra muros et extra«, a.a.O. (1999); Kroll u. von Voss, Schriftsteller und Widerstand, a.a.O. (2012).

[16] Vgl. Scholdt, Innere Emigration und literarische Wertung, a.a.O., S. 123 f.

[17] Vgl. Winfrid Halder, Sehnsucht nach universaler Gerechtigkeit. Zum Verhältnis von ›Innerer Emigration‹ und Exil während des Dritten Reiches, in: Kroll (Hrsg.). Die totalitäre Erfahrung, a.a.O., S. 173-195, hier S. 195: »Der ›zu rettende Rest‹ – was dazu gehört, ist im Einzelfall zu prüfen. Das gilt für die Exilliteratur wie für die Werke der ›Inneren Emigration‹ gleichermaßen […]«.

[18] Eine abschließende Definition des umstrittenen und dehnbaren Begriffs wird hier nicht angestrebt. Für einen Überblick über die Bandbreite an Definitionen vgl. z.B. Schnell, Literarische innere Emigration, a.a.O.; Schmollinger, »Intra muros et extra«, a.a.O., S. 27-32. Auffällig ist übrigens, dass viele Studien in medias res gehen und eine Definition gänzlich vermeiden.

Rückzugs in die Innerlichkeit. Wenn hier Aspekte seines Lebens und Werks entlang dieser Kategorien skizziert werden, so geschieht dies nicht nur in definitorischer Absicht, sondern um einordnend Winklers Lebensversuch zu würdigen.

EUGEN GOTTLOB WINKLER IM NATIONALSOZIALISMUS

Zum Zeitpunkt der Machtergreifung war der in Zürich geborene, in Wangen bei Stuttgart aufgewachsene Winkler Student in München. Nach abgeschlossener Promotion im Fach Romanistik wechselte er im Herbst 1933 nach Tübingen, um dort das Staatsexamen abzulegen. Doch hielt es ihn nicht lange in der Stadt, »in der der Spießergeist lebt, wie ich es heute nicht mehr für möglich gehalten hätte.«[19] Mitte November wurde er verhaftet, da ein zehnjähriges Mädchen ihn beschuldigte, ein NS-Wahlplakat beschädigt zu haben. Erst nach zehn Tagen setzte man ihn mangels Beweisen auf freien Fuß. In den folgenden Wochen litt er an »Nervenanfälle[n]«[20] und depressiven Zuständen, bedurfte ärztlicher Behandlung und blieb lange in der Pflege seiner Mutter in Bad Cannstatt, bevor er wieder nach München zurückkehren konnte. München blieb nun sein geografisches Zentrum, aus dem ihn nur einige Auslandsreisen und – auf Grund finanzieller Schwierigkeiten – Adresswechsel ins Umland ab und zu wegführten. Winkler starb am 26. Oktober 1936 in einem Münchner Krankenhaus und wurde wenige Tage später in Stuttgart-Wangen, dem Ort seiner Kindheit, beigesetzt.

Winkler gehört also zu den im nationalsozialistischen Deutschland verbliebenen Schriftstellern. Allerdings wird bei der Lektüre seiner Briefe schnell klar, dass Winklers Aufenthaltsort nicht freiwillig gewählt war. Anfang Mai 1933 äußert er erstmals den Wunsch, außerhalb Deutschlands zu leben, zunächst noch vage und andeutungsweise: »Ob der Plan, nach Rom zu reisen, sich im April verwirklicht, läßt sich noch nicht mit Sicherheit feststellen. […] Was Rom für mich bedeutet, brauche ich wohl nicht erst zu sagen. Ich wünschte, ich könnte längere Zeit dort leben, besonders nachdem die Lage in Deutschland so unerquicklich geworden ist.«[21] Nicht nur seine notorische Italienbegeisterung, sondern auch seine

[19] Eugen Gottlob Winkler, Die Dauer der Dinge. Dichtungen, Essays, Briefe, hrsg. v. Heinz Piontek, München 1985, Brief vom 4.11.1933, S. 255. Diese Ausgabe nennt die Adressaten der Briefe nicht, sie wird daher wie eine Monographie unter Zusatz des Briefdatums zitiert.

[20] Eugen Gottlob Winkler an Hans Rathschlag, 6.2.1934, in: Eugen Gottlob Winkler, Briefe 1932-1936, hrsg. v. Walter Warnach, Bad Salzig 1949 (im Folgenden zitiert: WB), S. 110.

[21] Winkler an Hans Rathschlag, 5.3.1933, WB, S. 58.

innere Distanz zum zeitgenössischen Deutschland kommen hier zum Ausdruck.

Zwei Monate später strebt Winkler an, mit Hilfe seines Doktorvaters Karl Voßler nach Lateinamerika auszuwandern. In einem Brief vom 23.5.1933 heißt es: »Voßler, der noch im Winter davon sprach, mir ein Lektorat im Ausland zu verschaffen, und sei es in Südamerika, sagte mir, daß diese Posten, wie auch fast alle ähnlichen, von vertriebenen jüdischen Wissenschaftlern belagert und besetzt seien.«[22] In einem weiteren Brief wird dies bekräftigt. Anfang des Jahres hatte Winkler auf Voßlers Vorschlag noch ablehnend reagiert, da er sich nur in Europa heimisch fühlen könne:

> Voßler sprach davon, mich nach Südamerika zu bringen, nach Argentinien. Seine Eröffnung hat mir erst eigentlich klargemacht, wie sehr ich an unserem alten Europa hänge, soweit es sich um das Mittelmeer (mehr oder weniger) gruppiert. Europa bedeutet für mich eine geistige Welt, die höchste und vollkommenste auf Erden – und mag es heute auch arg darniederliegen. Mich in ihr zurechtzufinden, sozusagen aus meinem Geist einen Extrakt von ihr zu machen, habe ich mir als Aufgabe für die nächsten Jahre vorgenommen. Ich möchte mich vor allem mit Latinität und Griechentum auseinandersetzen.[23]

Da dieser Brief vom 5. Februar 1933 stammt, ist es wahrscheinlich, dass die Unterredung mit Voßler noch vor Hitlers Ernennung zum Reichskanzler stattgefunden hatte. Bezeichnend ist, dass Winkler seinen erklärten Wunsch in Europa zu leben auf Grund der politischen Rahmendaten schon vier Monate später aufzugeben bereit ist.

Neue Hoffnung setzt Winkler in den Kontakt zum dänischen Generalkonsul Max Straus in Stuttgart.[24] Dieser versucht im Herbst 1933 »eine Position« für Winkler zu finden und zwar, laut einem Brief vom Oktober, in Dänemark.[25] Ein Tübinger Polizeibericht über die Ergebnisse der Haussuchung, die im Zuge von Winklers Verhaftung durchgeführt wurde und bei der auch seine private Korrespondenz analysiert wurde, spricht davon, dass der Konsul ihm eine Stelle in Indien vermitteln wollte.[26] Ob es sich hierbei um einen Fehler handelt oder tatsächlich gleichzeitig, in ganz

[22] Winkler an Walter Warnach, 23.5.1933, WB, S. 76, vgl. S. 74.

[23] Winkler an Hans Rathschlag, 5.2.1933, WB, S. 51.

[24] Vgl. zur Bekanntschaft mit Max Straus: Straus an Winkler, 9.11.1934, DLA Marbach; WB, Anm. zu S. 130, S. 251.

[25] Winkler, Die Dauer der Dinge, a.a.O., 13.10.1933, S. 253.

[26] Schreiben der Polizeidirektion Tübingen an das Württ. Innenministerium und die Württ. Politische Polizei Stuttgart, Universitätsarchiv Tübingen, Signatur 364/30869.

verschiedenen Ländern gesucht wurde, muss dahin gestellt bleiben. Enttäuscht stellt Winkler jedoch nach einiger Zeit fest, dass dieses Angebot an das Ablegen des Staatsexamens geknüpft wurde,[27] dennoch entschließt er sich nach seiner Inhaftierung endgültig, den Studiengang abzubrechen. Im Januar 1934 sucht Winkler nach neuen, fantastisch anmutenden Alternativen:

> Ich möchte nämlich diesem ängstigenden, unsicheren Dahinleben ein Dasein in einem gesunden tropischen Klima unter den Eingeborenen gern vorziehen und halte es für möglich, die letzten Mittel für die Reise aufzubringen, um hierauf von Fischfang und Früchten ein geldloses Leben zu beginnen. Nach einigen Jahren könnten so viele Werke da sein, daß man sich mit ihnen um einen nachhaltigen Erfolg bemühen würde. Die ganze Sache ist leicht heiterer und unproblematischer zu gestalten als dies der Pate des Planes, Gauguin, tat. Es ist auch garnicht [sic!] nötig, soweit wie er fortzugehen, denn wir würden ja nur ein sicheres Leben und keine neuen Reizmittel suchen. Und wir hätten dann die Stille und Sorglosigkeit, um die es mir mehr denn je geht. Dir vielleicht auch.[28]

Die Nennung Gauguins lässt vermuten, dass der 21-jährige Winkler diesem Plan zumindest eine Spur von Ernsthaftigkeit beimaß. Nicht aber der Realitätssinn dieses Wunsches scheint aufschlussreich für Winklers Lage, sondern die Motivation für solche Fantasien. An seinen Freund, Walter Warnach,[29] schreibt er eine Woche später:

> Die Fluchtabsicht ist waghalsig. Aber das alte Europa ist nach Deinen eigenen Worten nur vorzuziehen, wenn es die bescheidensten Lebensvoraussetzungen wenigstens bietet. Diese aber fehlen.
>
> Irgendwo in den Tropen kann ich wenigstens sagen: dieser Tag gehört mir. Ich erwerbe mir meine Nahrung, wie ich sie brauche, und entgehe so der viel grauenhafteren Vernichtung durch den Mechanismus unserer gewöhnlichen »Berufs«leben.
>
> Dichtung bedeutet für mich Lebensform – alles andere ist Schriftstellerei und es ist von mir nichts zu erwarten, wenn ich in einer Dachkammer Hunger leide oder nach acht Stunden einer gleichgültigen Tätigkeit

[27] Winkler an Walter Warnach, 11.12.1933, WB, S. 100, vgl. auch S. 107.

[28] Winkler an Hans Rathschlag, 12.1.1934, WB, S. 106.

[29] Walter Warnach, den Winkler während seines Studiums kennenlernte, war einer seiner engsten Freunde. Nach Winklers Tod bemühte er sich mit anderen Freunden um die Herausgabe von Winklers Nachlass. Er schrieb ein Geleitwort zu den 1937 erschienenen »Dichterische[n] Arbeiten« und gab 1956 eine Auswahl von Briefen heraus.

zum Feierabend die Musen herbeirufen soll wie weiland der Dichter Bählamm.[30]

Der Konflikt zwischen Geldverdienen und Dichterexistenz, modernem Arbeitsalltag und Wunsch nach zeitloser Kontemplation, tritt hier als Motiv für die Emigration auf. Winklers Fluchtfantasie ist eine direkte Reaktion auf die bedrängte Lage, in der er sich nach Abbruch des Studiums in Tübingen befand. Geldmittel hatten die Freunde der Familie nur für den Weg zum Staatsexamen in Aussicht gestellt. Der Konflikt zwischen Beruf und Berufung und die damit verbundenen materiellen Sorgen innerhalb einer modernen Leistungsgesellschaft, treten für Winkler also zur gleichen Zeit auf wie der offene Konflikt mit dem neuen Regime. Wie später noch ausführlicher zu zeigen ist, sind dies verschiedene, aber nicht etwa unverbundene Faktoren.

Im Frühling desselben Jahres 1934 verlief ein weiterer, diesmal sehr konkreter Emigrationsversuch im Sande. Es handelte sich um eine als recht sicher erscheinende »Lehrstelle« in Spanien.[31] Im selben Brief spricht der inzwischen völlig mittellose Winkler von der »etwas phantastischen Idee«, sich mit einer Auswahl seiner Gedichte bei dem französischen Nobelpreisträger Romain Rolland zu melden und ihn um Hilfe zu bitten. Aufgrund von dessen Biografie und Werken erhofft Winkler sich Verständnis und Hilfe, sei es durch Kontakte oder Finanzmittel.[32] Durch die Vermittlung des befreundeten Konsuls erhält Winkler Rollands Adresse und schreibt ihm tatsächlich.[33] Rollands Antwort ist freundlich, aber unverbindlich. Er fordert Winkler auf zu kämpfen und weist darauf hin, dass die Krise eine allgemeine sei und Millionen von Menschen beträfe.[34] Winkler kommentiert dies einem Freund gegenüber als »Beitrag zur Psychologie der Arrivierten«.[35] Dies hindert ihn jedoch nicht an dem Versuch, Rolland einige Monate später einen Besuch abzustatten. Im Sommer 1934 verdingt Winkler sich nämlich als Reiseleiter, um sich finanziell über Wasser zu halten und fährt zu Rollands Wohnsitz, als seine Reisegruppe sich in der Nähe aufhält. Dass Rolland verreist ist und ein persönliches Treffen nicht zustande kommt, scheint Winkler ein unheilvolles Zeichen.[36]

[30] Winkler an Walter Warnach, 19.1.1934, WB, S. 109. Balduin Bählamm, der verhinderte Dichter, ist eine humoristische Figur Wilhelm Buschs.

[31] Winkler an Hans Rathschlag, 25.5.1934, WB, S. 116.

[32] Ebd., S. 116 f.

[33] Ebd., S. 118.

[34] Abschrift von Rollands Brief in: Winkler an Walter Warnach, 24.6.1934, WB, S. 125 f.

[35] Ebd., S. 125.

[36] Winkler an Hans Rathschlag, 13.8.1934, WB, S. 130.

Auch der Plan, im Herbst 1934 auf Vermittlung des dänischen Konsuls zumindest für einige Monate nach Paris zu fahren, scheitert, wie er am 24.9.1934 einem Freund mitteilt:

> In letzter Stunde ward die Einladung nach Paris rückgängig gemacht. Jene Frau hat sich als völlig unverläßlich erwiesen, und ich sitze nun seit einigen Tagen hier, ohne daß mir auch nur die kleinste rettende Idee einfällt – […]
>
> Auch geistig wirkte sich jene vermaledeite Absage schlimm genug bei mir aus. Diese Abstecher ins Ausland, die ich diesen Sommer über unternahm, ließen mich der undefinierbaren Last, die ich trage, indem ich bloß innerhalb des heutigen Deutschlands lebe, und die mich manchmal bis zur völligen Ermattung niederdrückt, allzu deutlich bewußt werden. Der Unterschied ist zu groß; ich kann Dir versichern, physisch spürbar ist es, wenn man die freie Luft der Schweiz oder die z.B. in Südfrankreich atmet.[37]

Hier äußert Winkler deutlich wie selten sein Missbehagen gegenüber dem zeitgenössischen Deutschland. Wichtig ist diese Aussage, um zu verstehen, warum Winkler eine Anstellung zur Lösung seiner materiellen Sorgen fortwährend außerhalb Deutschlands sucht und so Broterwerb und Auswanderungsversuch verknüpft.

Dieser Eindruck wird durch eine Bemerkung an denselben Freund, zwei Monate später, bekräftigt: »Wäre es möglich, daß ich durch seine [eines Bekannten] Vermittlung eine mir entsprechende Position (eine Lehrtätigkeit) in Frankreich erhalten könnte? Oder auch nur das Gastgeschenk des Lebens? Ich möchte mich gerne aus Deutschland entfernen.«[38]

Dieses Entfernen gelingt Winkler jedoch nicht. Der eben erwähnte Plan, ist der letzte, der in den zur Verfügung stehenden Quellen auftaucht. Winkler versucht zwar, durch Reisen möglichst oft aus Deutschland zu entkommen, – beispielsweise unternimmt er eine Italienreise mit den Druckmitteln für seine Dissertation –, aber dies sind nur kurze Episoden, die sein immer düsterer werdendes Lebensgefühl nicht grundlegend ändern können.[39]

Festzuhalten bleibt, dass Winkler sich deutlich vom nationalsozialistischen Deutschland abgrenzen wollte und daher viele, leider fruchtlose Versuche unternahm, das Land zu verlassen. Die zunehmend stärker wer-

[37] Winkler an Walter Warnach, 24.9.1934, WB, S. 133.

[38] Winkler an Hans Rathschlag, 14.10.1934, WB, S. 137.

[39] Hans Dieter Schäfer weist auf weitere Autoren hin, die zur Inneren Emigration gezählt werden, sich aber auf Reisen längere Zeit im Ausland aufhielten. Vgl. Schäfer, Das gespaltene Bewußtsein, a.a.O., S. 335.

dende Lebenskrise, in die er geriet, ist aber auf dieses Thema nicht zu reduzieren, sondern muss in größerem Kontext gesehen werden, zusammen mit seiner kritischen Haltung gegenüber vielen Aspekten der modernen Massengesellschaft sowie seinem Konflikt zwischen Angewiesenheit auf Broterwerb und dem Drang zum Dichterdasein.

*

Seine politische Haltung spielte aber für alle diese Bereiche eine Rolle. Es ist freilich schwierig, Winkler politisch festzulegen, und es gibt keinen Hinweis darauf, dass er dies selber je tat. Es lässt sich jedoch mit vielen Beispielen belegen, dass er die Tagespolitik verfolgte, sich Gedanken darüber machte und eine klare, reflektierte Haltung dem Nationalsozialismus gegenüber einnahm.

Winklers erste deutliche Äußerungen über die Nationalsozialisten finden sich schon vor deren Machtergreifung. So in einem Brief vom 8. Dezember 1930: »Bei den Astawahlen – ich weiß nicht ob ihr die auch habt – gewannen die Nationalsozialisten – der Teufel hole sie – gegenüber dem Vorjahr um das doppelte. Solcher Hirnvertrocknung gegenüber steht man machtlos.«[40] Im Sommer 1931, als es an der Münchner Universität zu Studentenunruhen kommt, schreibt der 19-jährige Winkler einen äußerst polemischen Artikel, der trotz seiner offensichtlichen Emotionalität eine erstaunlich klare und weitsichtige Einschätzung der nationalsozialistischen Bewegung bietet. Gedruckt wurde der Artikel allerdings nicht, wie Winkler enttäuscht in seinem Tagebuch vermerkt.[41] Ihm scheinen »pubertäre«, »abgestandene [und] verschimmelte Ideen und Ideale« die Grundlage der Bewegung zu sein. Die Eckpunkte der NS-Agitation analysiert Winkler mit bestechender Klarheit: Er nennt Antisemitismus, Militarismus, der sich bis zur »Kriegshetze« steigert, Hass auf die Nachbarstaaten, übersteigerten Nationalismus, sowie das Praktizieren von Pseudowissenschaften, was er mit der Einführung eines Lehrstuhls für Rassenkunde illustriert. Er warnt vor der Unterschätzung der Nationalsozialisten und sieht die Gefährlichkeit der Bewegung besonders in ihrem Rückhalt in der gebildeten Mittelschicht, also in seinem eigenen Milieu:

[40] Winkler an Helmut Scheuing, 8.12.1930, Privatbesitz (Scheuing).

Herzlichen Dank an Familie Scheuing für die Einsichtnahme in Winklers Briefe! Was während der Arbeit an diesem Aufsatz noch Privatbesitz der Familie war und als solcher gekennzeichnet ist, wird voraussichtlich ab Frühjahr 2013 in das Eigentum des DLA Marbach übergehen.

[41] Eugen Gottlob Winkler, 7.7.1933, in: Tagebuch. 8. Juni 1931-18. Oktober 1931, DLA Marbach.

> Man täuscht sich im linken Lager, wenn man annimmt, daß die nationalsozialistische Bewegung ihren Höhepunkt überschritten habe. Mag sein, daß die große Masse der Wähler mit der Besserung der äußeren Verhältnisse abnimmt. Die sogenannte Schicht der Intellektuellen aber, die Menge der Studenten, aus der die »Führer des Volkes«, die Juristen, die Lehrer, die Volkswirtschaftler, die protestantischen Theologen hervorgehen wollen und werden, ist mehr denn je national verseucht. Vernunft und Rechtlichkeit ist nicht ihre starke Seite. Ja, sie wenden sich *bewußt* auf Kosten ihrer Ideale *dagegen*.[42]

Sich selbst als »pazifistisch« und »franzosenfreundlich«[43] bezeichnend, beobachtet er von seinem Studienaufenthalt in Paris aus die Entwicklungen in Deutschland sorgenvoll. Im März 1932 schreibt er einer befreundeten Familie:

> Ich habe Paris und Frankreich sehr schätzen gelernt und kehre nur ungern in das politisch und geistig so häßliche Deutschland zurück, dessen Machenschaften ich durch die tägliche Lektüre unserer Zeitungen gespannt verfolge. […] Dieser sture Nationalismus, der sich immer mehr in Deutschland breit macht, kann einen anekeln.[44]

Zurück in München erlebt Winkler Hitlers Ernennung zum Reichskanzler: »Adolph triumphator scheint mir in diese Karnevalszeit richtig zu passen. […] Was er als Kanzler bisher getan hat – Zollerhöhungen – hätte ohne seinen Geist auch geschehen können. Was wir aber in den nächsten vier Jahren noch zu erwarten haben, ist nichts als Terror und nochmals Terror!«[45] Im Mai 1933 kommentiert er die Lage an der Universität:

> Die Studenten wollen fremdrassige und »bolschewistische« Bücher auf einem Scheiterhaufen verbrennen. In der Universität sind Anschläge, die bekanntmachen, daß jeder Dozent, jeder Student, der nicht hinter der nationalen Revolution stehe, von der Hochschule zu entfernen sei. Es genügt also nicht, den Mund zu halten. Man wird mit Gewalt in diese rabiaten Reihen gezogen. Ich glaube kaum, daß noch einer in Deutschland eine staatliche Anstellung finden wird, der sich nicht organisieren läßt. Selbst die Kunst wird organisiert. Und ich muß schon sagen, daß mir das Cliquen-Wesen, wie es bisher in der Literatur war, doch noch

[42] Eugen Gottlob Winkler, Von einer deutschen Universität (30.6.1932), DLA Marbach.
[43] Winkler an Familie Scheuing, von fremder Hand auf Nov. 1931 datiert, Privatbesitz (Scheuing).
[44] Winkler an Familie Scheuing, 10.3.1932, Privatbesitz (Scheuing).
[45] Winkler an Helmut Scheuing, 26.2.1933, Privatbesitz (Scheuing).

> lieber ist, als eine Organisation. Man kann sich wenigstens die Clique heraussuchen, die einem halbwegs zusagt. Was aber bisher an nationaler Kunst geleistet wurde, ist grotesk.[46]

Winkler zeigt sich als nüchterner Beobachter, aber die herben Konsequenzen, die diese politische Situation für sein eigenes Leben hat, sind ihm wohl bewusst. Als Gegner des Regimes sieht Winkler in Deutschland keine Zukunft für sich, weder privat noch beruflich, wie das folgende Zitat, immerhin noch ein halbes Jahr vor seiner Verhaftung, zeigt:

> […] es sind die letzten Freudenschreie eines Lebensfrohen, und wer genau hinhört, vernimmt, daß sie nicht ganz rein klingen. Dir gegenüber habe ich das gar nicht zu verbergen gesucht. Du wunderst Dich darüber. Es ist sicherlich nicht die Vitalität, die mir mangelt. Ich bekümmere mich aber deshalb, weil ich nirgends mehr einen Boden für sie sehe. Mein Gefühlszustand entspricht wirklich dieser Metapher. Ich komme mir vor, als befände ich mich freischwebend in einem Raum dessen Luft immer dünner wird. Neulich habe ich das sogar geträumt und bin gerade im Augenblick aufgewacht, als ich fürchtete zu ersticken. So ist es. Du selbst machst Dir mit Deinem Staatsexamen etwas vor. Denn was geschieht, wenn Du nicht in die Gruppe A kommst. [sic!] Ich glaube, politische Einstellung wird in dieser Beziehung sehr ausschlaggebend sein, wie ich überhaupt – sicher mit Recht – annehme, daß heute in Deutschland jede Karriere, selbst die kleinste, davon abhängt, ob einer sich mit Haut und Haar dem Nationalsozialismus ergeben kann. Es genügt nicht ein formeller Eintritt in eine Organisation.[47]

Deutlich wird hier, dass Winkler nicht die Möglichkeit eines Kompromisses mit dem Regime sieht. Die fehlschlagenden Auswanderungsversuche bedeuten vor diesem Hintergrund eine existentielle Bedrohung für ihn, die in den Traumbildern ihren Ausdruck findet. Winkler fährt in demselben Brief fort, sowohl die »politische Hochschule«, als auch die gleichgeschaltete Literaturwelt als Karrieremöglichkeiten für sich zu verwerfen. Seine Überlegungen münden in den Ausruf: »Die Geistesfreiheit wird in nächster Zeit noch mehr gedrosselt werden. Das ist es! Die vollständige Aussichtslosigkeit, je einmal zu wirken.«[48] Schon jetzt fasst er den Freitod als letzte Ausweichmöglichkeit aus dieser beengenden Lage ins Auge: »Falls ich doch zum letzten Tun gezwungen werde, so geschieht das mit

[46] Winkler an Hans Rathschlag, 10.5.1933, WB, S. 71.
[47] Winkler an Waldtraud Rohrig, 22.5.1933, WB, S. 73 f.
[48] Ebd., S. 74.

großem Bedauern, nicht als eine Angelegenheit des Gefühls, nicht als Weltschmerz, sondern als eine sachliche Notwendigkeit. Und ich weiß, ich werde mich dabei vor mir schämen.«[49] Einen ersten Selbstmordversuch unternimmt er im November desselben Jahres während der Untersuchungshaft in Tübingen.

Seine bedrängte Lage bewegt ihn nicht zum Einlenken gegenüber den zeitgenössischen gesellschaftlichen Erwartungen. Sie führt aber auch nicht zu einem aktiven politischen Engagement. Sein politisches Handeln überschreitet das bürgerlich-demokratische nie, unterschreitet es allerdings auch nicht: Er schreibt den oben zitierten Zeitungsartikel, macht Gebrauch von seinem Stimmrecht, wie für die Volksabstimmung im November 1933 belegt ist. Im Zuge der »NS-Wahlplakat-Affäre« wurde ihm dabei sein Stimmzettel, auf dem er gegen die Regierung und den Austritt aus dem Völkerbund gestimmt hatte, entrissen und öffentlich gezeigt.[50] In einem polizeilichen Bericht vom 14.11.1933 wird Winkler daraufhin als »dem heutigen Deutschland zweifellos feindlich gegenübersteh[end]« bezeichnet.[51] Winkler selbst beschreibt sich im Kontext dieser Ereignisse wiederholt als völlig unpolitisch, so in einem Brief an die Mutter, den er während der Haft verfasst: »[…] ich bin ein von Natur aus unpolitischer Mensch; aber auch gerade deswegen habe ich nie eine politische Aktion unternommen oder auch nur mich für sie interessiert, […]«.[52] Begreift man das Solidaritätsschreiben an einen politisch unter Druck geratenen Münchner Professor, das Winkler 1931 unterzeichnete,[53] als politische Aktion, so versucht Winkler etwaigen Mitlesern des Briefes hier etwas vorzugaukeln. Auch wenn Winkler sich über eine staatsbürgerliche Beteiligung hinaus nie ins Politische einmischte und seine politischen Kommentare nach der Tübinger Episode weniger werden, so wäre es doch falsch, Winkler die Pose des politisch Naiven abzunehmen. Die Behauptung: »Winkler, das geht aus seinen Äußerungen hervor, dachte nicht

[49] Ebd., S. 75.

[50] Vgl. Winkler an Waldtraud Rohrig, 27.11.1933, WB, S. 99f.; Schreiben der Polizeidirektion Tübingen an das Württ. Innenministerium und die Württ. Politische Polizei Stuttgart, a.a.O.

[51] Ebd.

[52] Winkler an seine Mutter, 13.11.1933, zitiert nach: Ulrich Keicher, Dichtung bedeutet für mich Lebensform. Eugen Gottlob Winkler in Stuttgart-Wangen, Marbach 1990 (Spuren 10), S. 11.

[53] Winkler an Helmut Scheuing, 19.7.1931, Privatbesitz (Scheuing): »Den Professor Nawiasky sägen sie wahrscheinlich ab. Er ist ein konvertierter Jude und soll sehr fromm sein. Wir übrigen Studenten, die mit seinem Betragen einverstanden waren, richteten eine zustimmende Adresse mit unsern sämtlichen Unterschriften an ihn. Was er sagte, war doch durchaus richtig und ich finde es bezeichnend für jeden Idioten von rechts, wenn sie [sic!] keine objektive Wahrheit mehr hören können.«

politisch, auch über die Stellung des Schriftstellers in der Gesellschaft hat er nie von der Realität ausgehend, reflektiert«[54] kann von einer breiteren Quellenbasis her entkräftet werden. Bis in die letzten Wochen seines Lebens beschäftigt Winkler das aktuelle politische Geschehen, am 29. September 1936 schreibt er: »Ich lese sehr viele ausländische Zeitungen und mein ›Weltbild‹ wird infolgedessen düsterer denn je. Der große Kladderadatsch ist unvermeidlich, es dauert keine fünf Jahre mehr.«[55]

*

Aktiven Widerstand hat Winkler angesichts des verhassten NS-Regimes nie erwogen.[56] Er lässt es sich jedoch nicht nehmen, seinem Drang zur selbstbestimmten Gestaltung seines Lebens kompromisslos zu folgen. Jede Form der Gleichschaltung lehnt er ab. Einen Leitsatz seines Lebens formuliert er in einem Brief vom 2.4.1935: »Ich lebe; ich kann nicht ertragen gelebt zu werden.«[57] Die Unbedingtheit, mit der er sich die Gestaltung seines Lebens vorbehält, wird im folgenden Zitat deutlich:

> Es kann sich […] nicht um ein Existieren um jeden Preis handeln. […] Ich bin das Gegenteil eines Abenteurers, soviel mir auch äußerlich zustößt, ja soviel ich mir aus einem brennenden Interesse am Menschlichen heraus zustoßen lasse, so darf doch meine Fähigkeit zur Selbstbestimmung nicht dadurch beeinträchtigt werden. […] Wahrscheinlich wird es auf eine derart unterworfene Existenz hinauskommen, wie es Cézannes oder Marées waren, unvereinbar mit jeglichem Kompromiß. Würde ich dennoch auf einen solchen eingehen, so würde mein Dasein für mich zu einer unerträglichen Sinnlosigkeit werden.[58]

Die materiellen Sorgen,[59] die ihn mit der Entscheidung gegen einen Brotberuf plagen, potenzieren sich durch die politische Lage, da er auf keine

[54] Franz Schonauer, Eugen Gottlob Winkler. Eine Entmythologisierung, in: Texte und Zeichen 3, 1957, 3. H., S. 321-331, hier S. 324.

[55] Winkler an »Giovanni« [Johannes Heitzmann], 29.9.1936, Privatbesitz (Gödecke).

[56] Eine Diskussion seiner dazugehörigen Weltsicht würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, vgl. Helmut Salzinger, Eugen Gottlob Winklers künstlerische Entwicklung. Die ästhetischen Anschauungen, untersucht an seinem dichterischen und kritischen Werk, Hamburg 1967. Ein Winklerzitat sei aber angeführt, das für seine Haltung im Dritten Reich aufschlussreich sein mag: »[…] als könne die Welt mit einem hohen Wort, mit einer edlen Tat wirklich geändert werden.« WB, S. 193.

[57] Winkler an Waldtraut Rohrig, 2.4.1935, WB, S. 169.

[58] Winkler an Walter Warnach, 8.5.1935, WB, S. 177.

[59] Zwar sind Winklers Existenzängste wahrscheinlich nur phasenweise wirklich begründet, – man darf davon ausgehen, dass er mindestens ein durchschnittliches Studentenpensum

öffentliche und kaum private Hilfe hoffen kann: »Mehrere Leute versprachen dafür zu unternehmen, was in ihren Kräften stünde, was freilich bei gegenwärtiger Zeit, da alle Leute, die dafür in Frage kommen, nichts mehr zu sagen haben, vorderhand keine bestimmten Hoffnungen fassen läßt.«[60]

Staatliche Störungen seines Lebensplans fürchtet er:

> Die Nachricht von der Einführung der allgemeinen Wehrpflicht hat mich furchtbar niedergeschmettert, denn ich weiß sehr wohl, daß, wenn ich mich dieser gemeinen Gewalt nicht entziehen kann, ich einfach, fast möchte ich sagen: sachlich dadurch vernichtet werde. Sie werden ja ungefähr abschätzen können, was das für mich bedeuten würde. Es handelt sich nicht um persönliche Unannehmlichkeiten, die man gerne vermeiden möchte. Es ist vielmehr diese grenzenlose Sinnlosigkeit, die hinter diesem Geschehen steht und die mich unbedingt zum innerlichen Aufbegehren zwingt, zu einem Aufbegehren gegen diesen systematischen Vernichtungswillen.[61]

Staatliche Behörden melden sich tatsächlich bei Winkler, allerdings in einer anderen Angelegenheit. In einem Schreiben der Reichsschrifttumskammer vom 28.9.1936 wird er darauf hingewiesen, dass ihm als Nichtmitglied der Reichskulturkammer schriftstellerische Veröffentlichungen nicht erlaubt seien. Die ihm schon Mitte August zugesandten Aufnahmeformulare seien umgehend einzureichen.[62] Aus diesem Schreiben lässt sich folgern, dass sich Winkler seit August 1936 konkret mit der Forderung auseinandersetzten musste, sich als Schriftsteller gleichschalten zu lassen. Die essayistischen Erfolge, die ihm eine bescheidene Lebensperspektive bieten, und die Avancen des Rowohlt Verlags, ihm ein Romanexposé zu finanzieren, sind also überschattet von der Entscheidung zwischen Staatsorganisation oder Schreibverbot. Winkler ignorierte auch die zweite Aufforderung, Mitglied der Reichskulturkammer wurde er nie.[63]

Nicht nur snobistischer Nihilismus, nicht nur Verzweiflung angesichts der hoffnungslosen Liebe zu einer verheirateten Frau,[64] nicht nur jugendliche Radikalität, nicht nur depressive Veranlagung, nicht nur Angst, den

zur Verfügung hatte. Sein Wunsch nach einem gediegenen Lebensstil einerseits, eventuell aber auch die Verunsicherung des von Jugend an Halbwaisen, vor allem aber die Unsicherheit des Einkommens mögen sein Problemempfinden in dieser Hinsicht dramatisiert haben. Eine eingehendere Diskussion dieser Thematik kann hier jedoch nicht geführt werden.

[60] Winkler an Familie Scheuing, 5.3.1935, Privatbestiz (Scheuing).

[61] Winkler an Familie Scheuing, 17.3.1935, Privatbesitz (Scheuing).

[62] Reichsschrifttumskammer an Winkler, 28.9.1936, Privatbesitz (Gödecke).

[63] Vgl. Rusch, Das Nachleben eines »Frühvollendeten«, a.a.O., S. 24, Anm. 55.

[64] Die Bedeutung der Beziehung zu Gertrud Jancke kann hier nur erwähnt, nicht ausgeleuchtet werden.

selbstgesetzten Lebensentwurf nicht leben zu können, – auch der Zugriff des totalitär ausgerichteten Staates war wesentlich daran beteiligt, die desaströsen Wechselwirkungen in Winklers Lebensumständen in Gang zu setzen, auf die er als selbstbestimmter Mensch keine Antwort sah. Etwas anderes aber wollte er nicht sein. In seiner Abschiedsnotiz[65] nennt er die wohl zufällige Kontrolle durch die Gestapo und die daraus gespeiste Angst vor einer erneuten Verhaftung als Anlass, als »das Zeichen« für seinen Freitod.

*

Erstaunlich bleibt, wie ein junger Mann Anfang Zwanzig eine so eigenwillige und geradezu erschreckend konsequente Haltung seinen Lebensumständen gegenüber fand. Winklers persönliche Anlagen können hier nicht beurteilt werden, Hinweise zu den Quellen, aus denen er seine Überzeugungen schöpfte, gibt es jedoch. Aus Referatsnotizen und Briefen geht hervor, dass Winkler sich schon als Schüler mit dem Thema Individualismus beschäftigte und sich an der Universität bemühte, systematisch dazu zu lesen. Er inspirierte sich an so unterschiedlichen Autoren wie Friedrich Nietzsche, Sebastian Franck und Lawrence von Arabien.[66]

Ein Vorbild mag auch Karl Voßler, sein Lehrer und Doktorvater, gewesen sein, der in den zwanziger Jahren und Anfang der Dreißiger wiederholt gegen den Antisemitismus öffentlich Stellung bezog und 1931 zum Thema *Politische Not und persönliche Verantwortung* vor seinen Studenten sprach.[67] Ein Drittel von Winklers 1936 erschienenem Aufsatz über spanische Barocklyrik ist dem Lob Voßlers gewidmet, wobei Winkler besonders dessen Fähigkeit herausstellt, seinen Themen allgemeine Relevanz abzugewinnen.[68]

[65] Die Notiz ist nicht im Original erhalten. Winklers Freund Johannes Heitzmann gibt an, die Nachricht abgeschrieben zu haben und hat sie überliefert. Letzte Gewissheit über ihre Richtigkeit gibt es nicht, allerdings liegen keine offensichtlichen Gründe vor, Heitzmann zu misstrauen. Der Wortlaut des Abschiedsbriefes lautet: »Gestern Nacht auf einem Spaziergang nach Bogenhausen blieb ich vor dem Haus von Thomas Mann stehen, um es zu betrachten. Da trat ein Mann von der Gestapo auf mich zu und verhörte mich. Ich gab meine Adresse an. Ich habe einmal in meinem Leben eine Untersuchungshaft mitgemacht. Nie mehr. Ich betrachte dies als das Zeichen; das Leben hat ohnedies zu lange gedauert. Helft. G.! Steht ihr bei! – – Winkler«. Zitiert nach: Johannes Heitzmann, Umbrae mortis, in: Eugen Gottlob Winkler zum 80. Geburtstag, hrsg. v. Ulrich Keicher, Warmbronn 1992, S. 26-31, hier S. 27 f.

[66] Vgl. Eugen Gottlob Winkler, Konvolut Referate und Studiennotizen, DLA Marbach.

[67] Frank-Rutger Hausmann, »Vom Strudel der Ereignisse verschlungen«. Deutsche Romanistik im »Dritten Reich«, 2. durchgesehene Auflage, Frankfurt a.M. 2008, S. 123 f.

[68] Eugen Gottlob Winkler, Spanische Barocklyrik, in: Ders. Dichtungen, Gestalten und

Als »Weltmann« bezeichnet er seinen Doktorvater und möchte sich auch selbst gern so verstehen.

Im national gesinnten Deutschland musste Winkler schon allein durch diese Haltung anecken. Von den Nationalsozialisten wurde ein »urbaner Subjektivismus«, wie Winkler ihn pflegte, als »zersetzend« und »volksschädigend« verstanden.[69] In der Nachkriegszeit dagegen wurde sein teils exzentrisch zur Schau gestellter Individualismus, gepaart mit der tiefen Melancholie, die Leben und Werk durchziehen, dann immer wieder als wertevergessener Nihilismus missverstanden.[70]

Bei Winklers nihilistischen Tendenzen stehen zu bleiben, würde jedoch heißen, ihn zu verkennen. Sein Bekenntnis zu humanistisch geprägten Werten ist sowohl in Ego-Dokumenten, als auch in seinen Werken kaum zu übersehen. Für ihn existiert eine »unsichtbare von allem zeitgebundenen [sic] gelöste Gemeinde der wahren humanitas«, deren Mitglieder sich dadurch auszeichnen, dass sie »nie die Beziehung zur jeweiligen Gegenwart [verlieren], sondern im Gegenteil: sie erscheinen uns immer als ›zu früh Geborene.‹«[71] In diesem Sinne bemüht Winkler sich darum, eine zeitgemäße Form von »humanitas« zu finden. Dies ist seine persönliche Antwort auf das Heraufziehen der faschistischen Moderne deutscher Prägung, deren Anfänge er mitverfolgt und miterleidet.

Ein Briefzitat aus dem Jahr 1935 zeigt, wie er den einzelnen Menschen, als Idee und als konkretes Individuum ins Zentrum ethischen Handelns stellt:

> Verpflichtung gegen Staat und Nation? Du wirfst mir da Nachlässigkeit vor, was mich aus Deinem Mund erstaunte, um so mehr als ein hierarchisches »geschweige« davor gesetzt ist. Als sei die Verpflichtung gegen einen Menschen, von der Du vorher sprichst, das Wenigere! Wie ist das denn? Steht nicht über allem das Bildnis DES Menschen, die Idee Mensch? Ich hoffe, wenn es gelingt, sie zu fassen, damit alle übrigen Verpflichtungen einzulösen, zumal ich mich vielleicht gegen den einen oder anderen Menschen meiner Bekanntschaft nicht allzu schlecht benehme.[72]

Probelme. Nachlass, hrsg. v. Johannes Heitzmann u. Walter Warnach, Pfullingen 1956, S. 423-430, hier S. 423.

[69] Schäfer, Das gespaltene Bewußtsein, a. a. O., S. 335.

[70] Z. B. Hans Egon Holthusen, Der unbehauste Mensch. Motive und Probleme der modernen Literatur, München 1947, S. 184 f.

[71] Eugen Gottlob Winkler, Sebastian Franck, Referat, in: Konvolut Referate und Studiennotizen, DLA Marbach.

[72] Winkler an Waldtraut Rohrig, 2. 4. 1935, WB, S. 171.

Bildung und Kultur fasst Winkler nicht als Sonntagsbeschäftigung auf, sondern als Richtschnur für öffentliches und privates Leben. Wie das folgende Zitat vom Mai 1933 verdeutlicht, stellen für ihn geistig-kulturelles Klima und Alltagsprobleme eine Einheit dar:

> Ich nehme der Frage nach einem Broterwerb gewiß keine hochfahrene Miene gegenüber an und bin bereit, mich in allem Möglichen zu versuchen und selbst guten Willen dazu aufzubringen, obwohl ich weiß, daß ich ein Dasein, das nur von Sonntag zu Sonntag lebt, auf die Dauer nicht aushalte. Andererseits habe ich auch nicht die Absicht, dies Bettelleben wie bisher noch Jahre lang weiterzuführen, zumal das, was etwa nach Jahren dabei herauskommt, kaum auf breite Anerkennung rechnen darf unter gegenwärtigen Umständen, die sich in nächster Zeit derart verfestigen werden, daß an ihren Sturz vorderhand nicht gedacht werden darf. Und wenn auch: – das Neue, das etwa kommt, wird das Ungeistige, Proletarische nur in einer neuen Färbung zeigen. Es ist der Volksgeruch, muffiger Armeleutegeruch,[73] teilweise untersetzt mit den Düften des verwesenden Spießertums, Kasernenhofluft, die uns zum Ersticken bringen. Nicht daß ich ein bläßlich aristokratisches Ästhetentum erstrebe, in dessen Atmosphäre der junge Rilke schwelgte – ich fordere nur ein besonnenes Dasein, *das wieder zum Ursprung zurückkehrt mit den Mitteln, die uns eine zweitausendjährige Kultur verliehen hat*.[74]

Natürlich bleibt vage, was »zum Ursprung zurückkehren« bedeuten soll, aber nicht die Ausgereiftheit der Winklerschen Utopie (er war gerade 21 Jahre alt geworden, als er obenstehende Zeilen verfasste) ist entscheidend. Vielmehr besticht die Konsequenz, mit der Winkler sich in Wort und Lebensgestaltung bemüht, seinem Ideal nachzukommen, Geist und Leben zu vereinen. Dahinter steht der Anspruch, absolute Verantwortung zu übernehmen für den eigenen Radius. Kleinlich möchte man das nennen, verglichen mit dem Mut von Hitlerattentätern, bedeutend angesichts eines Heeres von ihre Verantwortung nach oben delegierenden Mitläufern.

*

73 Dass »proletarisch«, »Volk« und »Armeleute« hier metaphernhaft verwendet werden und sich dahinter keine sozialen Ressentiments verbergen, wird durch Winklers soziale Kontakte (Garatshausen Sommer 1931, vgl.: Tagebuch. 8. Juni 1931 – 18. Oktober 1931, a.a.O. u. Paris Herbst/Winter 1931/32, vgl. Briefe an Familie Scheuing und Johannes Heitzmann) und auch durch seine scharfe Kritik an der opportunistischen Akademikerschicht deutlich (vgl. Von einer deutschen Universität, a.a.O.). Außerdem spricht die Tonlage des Textes selbst für eine solche Lesart.

74 Winkler an Walter Warnach, 23.5.1933, WB, S. 76 f.

Winklers Lebensprojekt einer Dichterexistenz ist angelegt als Austausch zwischen Individuum und Welt. Die folgende Bemerkung aus der Zeit nach der Tübinger Haft scheint dem zunächst zu widersprechen: »Niedertracht und Gewalt sind mir zu furchtbar erschienen – und das Schlimmste: der Glaube an das Recht ist bei mir dahin. Ich kann nicht mehr widerstehen – nur noch flüchten, Zuflucht nehmen in der Welt des reinen Geistes.«[75] Diese Aussage scheint paradigmatisch für die Flucht nach innen: Einer enttäuschten Abkehr von der Gesellschaft außen folgt das Errichten eines Refugiums in der eigenen Gedankenwelt. Allerdings wird eine solche Interpretation relativiert durch eine Bemerkung, die etwa zwei Wochen später, am 11.12.1933, an einen Freund gerichtet ist:

> Ein bisher noch nie so stark gekanntes Zutrauen zum Geist erfaßt mich […] Mein Wille zur Form, zur Lebensform des Künstlers (zu dieser Wachheit, ständigen Bereitschaft, Intensität, zu diesem Wissen um die Verantwortung) wird in dieser für mich so wichtigen Zeit noch manche Relativitäten ausmerzen, die meiner Natur, gleichsam Zugeständnis an den Trott des mechanisierten Alltags, noch angehaftet haben.[76]

Geistige Arbeit versteht Winkler also nicht als eine hermetisch in sich abgeschlossene Tätigkeit, sondern als Prozess der Inspiration durch das Außen. Wachheit, Wissen, Verantwortung nennt er als entscheidende Qualitäten des Künstlers. Sie prägen seine Gedankenwelt, seine »Geistigkeit«:

> Fast muß ich mich bei Dir beklagen. Konntest Du wirklich annehmen, daß mir die Wirklichkeit zu rauh sei und ich mich ins »Ideale« flüchte? Das Gegenteil sollte die Epistel aussprechen. Die Einheit! Die geistige Richtungsnahme *nach* dem Natürlichen! Ein Warnen vor einer vorschnellen, gefühlsschwärmenden Geistigkeit.[77]

Als Schriftsteller fühlt er sich dafür verantwortlich, seine Gedanken an der Welt zu prüfen und zu entwickeln, und nicht seine Fantasien der Welt quasi überzustülpen. Dass die daraus entstehende Literatur keinesfalls als eskapistisch bezeichnet werden kann – wie beispielsweise Franz Schonauer behauptet, ohne eine einzige Zeile Literatur als Beleg anzuführen[78] – zeigt Ruth Klüger Angress überzeugend durch ein »close reading« vieler Winklertexte.[79]

[75] Winkler an Waldtraut Rohrig, 27.11.1933, WB, S. 99.
[76] Winkler an Walter Warnach, 11.12.1933, WB, S. 101.
[77] Winkler an Hans Rathschlag, 2.2.1935, WB, S. 155.
[78] Vgl. Schonauer, Eugen Gottlob Winkler, a.a.O., S. 331.
[79] Ruth Klüger Angress, The Narrative Prose of Eugen Gottlob Winkler, in: German Life and Letters. A Quarterly Review, Bd. 23, Oktober 1969, S. 129-137.

Ein Auszug aus *Legenden einer Reise* soll hier exemplarisch zeigen, wie Winkler die oben theoretisch beschriebene Art von Realitätssinn in seinen Werken umzusetzen versucht. Die gewählte Episode zeigt auch, dass Winklers Sujets[80] – nicht immer aber doch beachtlich oft – aktuelle Gesellschaftsprobleme offen reflektieren:

> Musik, ein Lied, begleitet von Instrumenten, mit der ängstlichen Inbrunst von Straßensängern gesungen, schwang sich über die Köpfe der Menge hinweg.
>
> Es war in einem ärmlichen Viertel, auf einem häuserbedrängten, engen Platz, die ganze Nachbarschaft stand hier versammelt, Türen und Fenster waren geöffnet, überall schauten Leute heraus, und in der Mitte standen die Musikanten, die eben ihr Stück beendeten.
>
> Lautes Klatschen erhob sich. Kupfermünzen, sorglich in Papier gewickelt, regneten aus den Fenstern. Man konnte jetzt auch die Sängerin sehen, eine junge Frau, die ein Wickelkind trug und mit einem kleinen Napf in der frei gebliebenen Hand umherging, um bei den Umstehenden einzusammeln, die so rasch und reichlich gaben, daß sich in kurzer Zeit das Näpfchen bis zum Rand füllte. […]
>
> Dann stellte sie sich wieder zurecht. Ein neues Musikstück wurde begonnen, ein langgezogenes, schmelzendes Lied, das die Zuhörer trauriger machte, als es in Wirklichkeit war. Mit durchdringender Stimme sang sie die leidenschaftlichen Worte, trippelte bei kurzen Tönen, wenn sie in die Höhe stiegen, mit kleinen Schritten voran, hob bei einer Kantilene den Arm, als wolle sie den Glanz ihres Tones vor die andächtigen Zuhörer wie ein Stück Seide hinbreiten, ließ, wenn die Tonfülle abschwoll, die Hand entmutigt sinken, machte plötzlich auf ihrem Absatz kehrt, um sich von den Zuhörern abzuwenden, vor denen sie bisher agiert hatte, und begann einer anderen Gruppe entgegenzusingen, indessen das Kind, unbekümmert um das Tun seiner Mutter, fortfuhr zu schlafen, sich gerade in den Schlaf verbiß, wie aus der angestrengten Miene seines Gesichtchens hervorging. So gedieh das Lied, von jedem auf das beste unterstützt, bereits eine ganze Weile; schon war ein zweiter Vers angestimmt worden, alle, die Umstehenden wie die beiden Spieler, waren dabei, ein wundervolles Piano auszukosten, als ein Polizist durch die Menge sich drängte, den Alten, der sein Kommen nicht gese-

[80] Zur Bedeutung der Themenauswahl bei Schriftstellern im Dritten Reich vgl. Erwin Rotermund, Probleme der ›Verdeckten Schreibweise‹ in der literatischen ›Inneren Emigration‹ 1933-1945. Fritz Reck-Malleczewen, Stefan Andres und Rudolf Pechel, in: Braun u. Guntermann, Gerettet und zugleich von Scham verschlungen, a.a.O., S. 17-38, hier S. 17.

hen hatte, von hinten an der Schulter griff und ihn mit barschen Worten anging.[81]

Durchdachte Komposition und Leichtigkeit, gewählte Sprache und alltägliches Geschehen schließen sich hier nicht aus, sondern gehen ineinander auf. Der Textfluss entspricht der Geschmeidigkeit des Liedes, bis er über die Störung des Polizisten ins Stocken kommt. Theoretische Ansprüche sind umgesetzt in flüssige Prosa.

Eine ärmliche Familie von Spielleuten vertritt in dieser venezianischen Episode den Stand der Künstler. Durch ihre Lebendigkeit und Eindringlichkeit – nicht durch ihre Perfektion – fesseln und erfreuen sie das Straßenpublikum. Im Konflikt mit der Obrigkeit, repräsentiert durch einen Polizisten, setzten sich die Spielleute für altes, ja zeitloses Recht ein. Eine zerknitterte uralte Urkunde reichen sie ihm, als er die Legalität ihres Auftritts hinterfragt: »Die Erregung des Alten war unbestreitbar ein heiliger Eifer, der sich um eine überpersönliche Sache erhitzte.«[82] Es kommt zum spontanen Zweikampf zwischen Ordnungshüter und Musikant, in dem der alte Spielmann zunächst märchenhafte Kräfte entwickelt, aber letztlich verlieren muss. »Wir alle, die wir dabeistanden, spürten das nahende Unheil, es war, als senkte sich dunkel ein Vogelschwarm auf uns nieder.«[83] Die Menge zeigt sich von Anfang an mit den Spielleuten solidarisch. Dies wird zum Beispiel deutlich durch die kollektive Empathie, die sie plötzlich zu einer Gruppe werden lässt, »wir« im eben zitierten Satz. Ein weiteres Zeichen ist die unterlassene Hilfeleistung dem Polizisten gegenüber, das Verschwindenlassen seines Polizeihelms und im Zusammenhang damit seine offene Verspottung. Mehr als innere Anteilnahme und menschliche Wärme zu zeigen, kann dieser passive Widerstand aber nicht leisten. In Winklers Darstellung hat die Menge das Herz am rechten Fleck, aber keine schlagkräftigen Waffen in der Hand. Das dunkle Schicksal – deutlich vom Erzähler angekündigt – geht seinen Gang. Der Satz »Die Welt war wieder in Ordnung«,[84] leitet die Umkehr der Machtposition zugunsten des rüpelhaft dargestellten Polizisten ein und die Niederlage der Sympathieträger, der Spielleute. Er ist somit darauf angelegt, beim Leser Widerstand auszulösen.

Rückzug nach innen kann man Winkler insofern nicht vorwerfen, als er sich zum einen auf abstrakter Ebene mit dem Problem einer ethischen

[81] Eugen Gottlob Winkler, Legenden einer Reise, in: Ders. Dichtungen, Gestalten und Probleme, a.a.O., S. 149-205, hier S. 172 f.

[82] Ebd., 174.

[83] Ebd., 176.

[84] Ebd., 176.

Geisteshaltung, zum anderen in der Wahl seiner Sujets, mit aktuellen Problemen seiner Zeit auseinandersetzte.[85] Nicht selten übrigens werden seine Arbeiten selbst in Zeitschriften, die Abstand zum Regime hielten, als zu gewagt abgelehnt.[86] Belegt ist dies für die *Anekdote aus dem Spanischen Bürgerkrieg* bei der *Frankfurter Zeitung*,[87] für *Legenden einer Reise* beim *Inneren Reich* – »in Folge einer Bitternis und Grausamkeit, die die meisten Ihrer dichterischen Arbeiten verdunkeln«[88] – und der Novelle *Im Gewächshaus*, deren Ablehnung Winkler folgendermaßen kommentiert: »P.A. [Paul Alverdes] z.B., der das ›Innere Reich‹ herausgibt, fand Gefallen an dem ›Gewächshaus‹, sagte aber unumwunden, daß er es nicht zu bringen wage. Ich werde mich freilich hüten, noch einmal so unumwunden zu schreiben.«[89]

Obwohl Winkler also auf äußeren Druck reagiert,[90] ist er nicht bereit, sich in wesentlichen Punkten als Mensch oder Dichter gemäß den Anforderungen des Zeitgeistes zu verbiegen. Ein Widerstandskämpfer wird er dadurch nicht. Auch gehörte er nicht, wie in einigen Publikationen dargestellt, zu den »verbrannten« oder indizierten Dichtern.[91] Wie seine politische Indifferenz gehört dies zur Legendenbildung um Winkler.[92]

[85] Jost Hermand leugnet zu Unrecht bei Winkler und anderen Autoren der ›jungen Generation‹ »eine widerwillige Abneigung gegen das herrschende Regime«. Jost Hermand, Kultur in finsteren Zeiten. Nazifaschismus, Innere Emigration, Exil, Köln, Weimar, Wien 2010, S. 183.

[86] Winkler veröffentlichte zu Lebzeiten nur Essays und Buchbesprechungen, keine literarischen Werke, mit Ausnahme eines Ausschnitts aus Legenden einer Reise: Das Boccia-Spiel in der Frankfurter Zeitung Nr. 482 vom 20.9.1936.

[87] Max Brück an Winkler, 6.10.1936, DLA Marbach.

[88] Zitiert nach: Winkler an Hans Rathschlag, 10.2.1936, WB, S. 206.

[89] Winkler an Walter Erben, 26.10.1935, WB, S. 190.

[90] Zu Schreiben unter dem Druck der NS-Diktatur vgl. Ehrke-Rotermund u. Rotermund, Zwischenreiche und Gegenwelten. a.a.O.

[91] Vgl. z.B. Frank Möbus u. Friederike Schmidt-Möbus (Kuratoren), Und euch zum Trotz. Ausstellung, Göttingen 2008, http://www.euchzumtrotz.de; Jürgen Serke, Die verbrannten Dichter. Lebensgeschichten und Dokumente, Weinheim 1992 (erstmals 1977), S. 337. Leider gibt es in dem kurzen Text über Winkler kaum einen Satz ohne inhaltlichen Fehler.

[92] Überprüft wurde hierzu: Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums. Jahreslisten 1939-1941, unveränderter Neudruck der Ausgaben Leipzig 1938-1941, Vaduz 1979. Herzlichen Dank an Jan-Pieter Barbian, der über die übrigen Jahre Auskunft gab. Näheres zur Entstehung und Anwendung der Listen in: Ders., Literaturpolitik im NS-Staat. Von der Gleichschaltung bis zum Ruin, Frankfurt a.M. 2010, insb. S. 254-277.

ABSEITS VON INNERER EMIGRATION UND EXIL

Resümierend lässt sich feststellen, dass Winkler bis zuletzt die Augen nicht vor den Zeitgeschehnissen verschloss, sondern sich im Gegenteil für aktuelle Entwicklungen interessierte und sein Schreiben und sein persönliches Schicksal stets in Bezug zum politischen Geschehen setzte. Zwar verfasste er keine dezidiert politische Literatur, seine von Wachheit und der Idee persönlicher Verantwortung geprägten Texte können jedoch nicht als eskapistisch bezeichnet werden. Jede Form von Einbindung in Partei- oder Staatsorganisationen lehnte Winkler ab, nicht nur theoretisch sondern auch in seinen Lebensentscheidungen. Festzuhalten bleibt, dass die gängige Definition von Innerer Emigration Winkler nicht gerecht wird. Dass gerade diese Einordnung aber ihren Teil dazu beigetragen hat, ihn in der Bundesrepublik zu marginalisieren, ist eine hier vertretene Hypothese.

Doch selbst wenn man den Begriff »Innere Emigration« von seiner politisch-moralischen Anrüchigkeit bereinigt, will er nicht auf Winkler passen – beschreibbar ist Winkler allenfalls als Innerer Emigrant wider Willen. Am Sonderfall Winkler zeigt sich neben der schon benannten Problematik eine weitere Schwäche der dichotomischen Begrifflichkeit für nichtfaschistische Literatur im Nationalsozialismus: Es bleibt kein Platz für Grauzonen, wie Biografien sie jedoch aufweisen. »Teilidentitäten«[93] wie bei Winkler, aber nicht nur bei ihm,[94] oder Wandlungen, können mit diesem begrifflichen Instrumentarium nicht hinreichend beschrieben werden.

Winklers Fall stützt von biografischer Seite jene Stimmen, die – bisher vor allem aus literarischer Perspektive – die rigorose Trennung in eine Literatur der Inneren Emigration und eine des Exils als unzweckmäßig kritisieren. Es scheint aber so, als sei die jahrzehntelange Argumentation dagegen und auch gegen die der Inneren Emigration anhaftenden negativen Konnotationen ergebnislos geblieben.[95] Das mag einerseits daran liegen, dass es ein legitimes Interesse daran gibt, festzustellen, wie systemnah oder -fern Autoren zur Zeit des Nationalsozialismus waren, denn die

[93] Günter Scholdt, Deutsche Literatur und ›Drittes Reich‹, a.a.O., S. 13-33, hier S. 14.

[94] Z.B. Stefan Andres, vgl. John Klapper, »Es ist schwer, aus einem Ende zu stammen, und doch Anfang zu sein.« Stefan Andres – ›Innere Emigration‹ und Nachkriegszeit, in: Braun u. Guntermann (Hrsg.), Gerettet und zugleich von Scham verschlungen, a.a.O., S. 134-149, hier 138 ff.; vgl. auch die z.T. wendungsreichen Lebensläufe, die Alexander Gallus aufarbeitet: Ders. Heimat »Weltbühne«. Eine Intellektuellengeschichte im 20. Jahrhundert, Göttingen 2012.

[95] Siehe Anm. 25.

Diskussion um Innere Emigration ist letztlich eine indirekte Antwort auf diese Frage. Zum anderen gibt es bisher keine alternative Terminologie – Begriffe wie »junge Generation« und »Gruppe der Einzelgänger«,[96] die feiner zu spezifizieren versuchen, haben sich nicht durchgesetzt, sodass die den Begriffen anhaftenden Probleme immer neu entrollt werden müssen.

Ausgehend von Winkler soll nun der Versuch gemacht werden, Perspektiven für eine neue Begriffsbildung aufzuzeigen, die die bestehende Zweiteilung hinter sich lässt und die versteckte Diskussion über Systemnähe im Dritten Reich zu einer offenen macht. Damit wäre noch nicht das Problem gelöst, das unter anderem Schmollinger aufwirft, nämlich die Orientierung an Personen für die Zeit des Nationalsozialismus – ihrer persönlichen Haltung und ihren moralischen Einstellungen – statt an Werken. Vielleicht lässt sich über die Werke aber erst dann gebührend sprechen, wenn das Bedürfnis nach Einordnung der Autoren gestillt ist.

ERFAHRUNGSRAUM ISOLATION

Leitend für eine neue Begriffsbildung könnte die für deutschsprachige Dissidenten[97] bezeichnende Erfahrung der Isolation sein, die sowohl Exilanten als auch Innere Emigranten erlebten. Sie betraf das berufliche Umfeld und damit die materielle Situation,[98] das soziale Umfeld, den geistigen Austausch, für manche die räumliche Trennung, et cetera. Der isolierte Raum – die Insel – taucht in Klassikern der Literatur des Exils, wie auch der Inneren Emigration als zentrales Motiv oder als wichtiger Bezugspunkt auf, wird also von vielen Autoren bewusst reflektiert. So in *Jugend ohne Gott* (1937) von Ödön von Horváth,[99] *Das einfache*

[96] Hans Dieter Schäfer, Das gespaltene Bewußtsein, a.a.O., S. 337.

[97] Ich folge hier Richard Löwenthals Vorschlag beim »Widerstand im totalen Staat« Opposition, Verweigerung und Dissidenz zu unterscheiden, wobei Dissidenz weltanschaulich definiert wird und insbesondere auf den kulturellen Bereich bezogen wird. In Biografien kann sich zur Dissidenz auch Verweigerung gesellen (so bei Winkler), oder gar Opposition. Vgl. Richard Löwenthal, Widerstand im totalen Staat, in: Widerstand und Verweigerung in Deutschland 1933 bis 1945, hrsg. v. ders. u. Patrik von zur Mühlen, Berlin, Bonn 1982, S. 11-24.

[98] Dass viele Exilanten unter kläglichen Umständen ihr Leben fristeten, wird selten berücksichtigt. Exemplarisch dazu: Martin Klaußner, Vom Traum der Vernunft und vom Geldbeutel. Kurt Hillers Wollen und Exil, in: Kroll, Die totalitäre Erfahrung, a.a.O., S. 215-231, hierzu besonders S. 220-228.

[99] Afrika wird hier zur Insel stilisiert: »Morgen fahre ich nach Afrika. […] Meine Eltern haben mir geschrieben, sie sind froh, daß ich eine Stellung habe, und traurig, daß ich so weit weg muß über das große Meer. Und dann ist noch ein Brief da. Ein blaues Kuvert. ›Schöne

Leben (1939) von Ernst Wiechert,[100] in Franz Werfels *Der veruntreute Himmel* (1939)[101] und in Anna Seghers *Transit*[102] (1941-42). Mit dem Begriff »Inselbewusstsein« soll daher das Lebensgefühl oppositionell gesinnter Schriftsteller bezeichnet werden.

Die Anfänge des »Inselbewusstseins« fielen nicht mit der Machtergreifung zusammen, sondern sind spätestens um 1930 anzusetzen, in einer Zeit, in der das allgemeine Krisenbewusstsein in Deutschland einen Höhepunkt erlebte.[103] Karl Jaspers befand 1931: »Alles ist fraglich geworden; alles sieht sich in seiner Substanz bedroht. Wie sonst die Wendung geläufig war, wir lebten in einer Übergangszeit, so ist jetzt in jeder Zeitung von Krise die Rede.«[104]

Obwohl viele Schriftsteller in den folgenden Jahren ganz ähnliche Erfahrungen machten, gehörte es zu diesen Erfahrungen, sie als etwas Individuelles und von Anderen Trennendes zu erleben. Die Tendenz, sich mit existentiellen Fragen auseinanderzusetzen, an klassische Traditionen anzuknüpfen und historische Themen zu bearbeiten, lässt sich unabhängig von Aufenthaltsort und persönlicher Vernetzung für die 30er und 40er-Jahre bei Schriftstellern der Dissidenz feststellen.[105] Man mag das aus dem »Inselbewusstsein« herleiten: Wer alleine auf eine einsame Insel muss, nimmt in sein Gepäck normalerweise ergiebige, verlässliche Bücher, keine Illustrierte und keinen Moderoman.

Vielleicht kann die Isolation vom herrschenden Zeitgeist, vom Naziregime und der von ihm proklamierten Volksgemeinschaft ein verbindendes Kriterium sein, bei der Suche nach einem Oberbegriff, der den Gemeinsamkeiten der nichtnationalsozialistischen Schriftsteller dieser Epoche Rechnung trägt. Er müsste die traditionsreichen Begriffe von Exil und Innerer Emigration nicht ablösen, würde sie allerdings in einem neuen Licht zeigen, nicht als zwei gegensätzliche Pole, sondern als zwei Differenzierungen einer im Kern gemeinsamen oder zumindest ähnlichen Erfahrung. Einen gültigen Vorschlag hierzu vorzulegen, würde den Rahmen

Grüße an die Neger. Der Klub.‹« Ödön von Horváth, Jugend ohne Gott, Frankfurt a. M. 2001, S. 148. Des Lehrers Haltung zu Afrika und den »Negern« dient zu Beginn des Romans dazu, ihn als Außenseiter zu charakterisieren und den Konflikt in Gang zu bringen, am Ende wird die Fahrt auf diese »Insel« ihm zur (Zu)flucht.

[100] Der Protagonist beschließt, alleine auf einer Insel zu leben.

[101] Das Landhaus der Familie Argan, das erklärter Bezugspunkt des Ich-Erzählers und sowohl Anlass als auch Ausgangspunkt des Textes ist, wird eingangs als »Insel« bezeichnet.

[102] Die vom Protagonisten nicht angetretene Fahrt nach Martinique gibt den Rahmen des Romans und spiegelt die Alternative zu seiner Sesshaftwerdung in Frankreich.

[103] Schäfer, Das gespaltene Bewußtsein, a. a. O., S. 386-89.

[104] Karl Jaspers, Die geistige Situation der Zeit (1931), Berlin 1971, S. 73.

[105] Schmollinger, »Intra muros et extra«, a. a. O., u. a.

dieser kleinen Studie überschreiten. Bleibt jedoch, am Fall Winkler das Thema Isolation abschließend zu illustrieren.

WINKLERS »INSEL«

Schon seit 1931, als Student, distanziert Winkler sich, wie der oben zitierte Artikel zeigt, von der zunehmend »völkisch« werdenden Stimmung an der Münchner Universität. In der Tübinger Zeit empfindet er sich als Fremdkörper an der Universität.[106] Im Herbst und Winter 1933/34 steigert sich seine Isolation. Nach eigener Aussage verlässt er sein Zimmer nach seiner Haft täglich nur einmal kurz, um in ein Caféhaus zu gehen.[107]

Die Angst vor Briefkontrollen schränken nach der Tübinger Haft den Austausch mit den engen, in der Mehrzahl entfernt wohnenden Freunden ein: »Äußere Dich bitte mir gegenüber nicht mehr im geringsten politisch. Ich vermute wohl mit Recht, daß die Briefe an meine Anschrift kontrolliert werden.«[108] Damit ist ein weiterer Schritt in die Isolation getan.

Winklers materielle Umstände, die – zwar nicht ausschließlich, aber doch wesentlich – mit seiner mangelnden beruflichen Perspektive im nationalsozialistischen Deutschland zusammenhingen, müssen ebenfalls unter dem Aspekt der Isolation bedacht werden. Der ständig wiederkehrende Wunsch, Freunde endlich wiederzusehen, musste oft genug aufgrund finanzieller Engpässe aufgegeben werden. Das Geld reichte nicht für einen angemessenen Arbeitsplatz, über viele Monate nicht einmal für einen eigenen Wohnsitz. Der von ihm geliebten Frau konnte er keine finanzielle Sicherheit und somit kein Zusammenleben bieten. Dies die kleinen und großen Dramen der finanziellen Isolation.

Wohl nicht zufällig trägt Winklers letztverfasste Erzählung den Titel *Die Insel.*[109] Inspiriert wurde sie durch einen fünftägigen Inselaufenthalt im Rahmen einer Ferienreise, im September 1936. Es war Winklers letzte Reise, nur einen Monat vor seinem Tod. Ein Brief Max Brücks von Anfang Oktober 1936 weist darauf hin, dass Winkler der *Frankfurter Zeitung* einen Inseltext für das Feuilleton anbietet.[110] Er wird angenommen und erscheint am 1. 11. 1936, – posthum.

[106] Winkler, Die Dauer der Dinge, a.a.O., 31. 10. 1933, S. 254 f.

[107] Ebd., 10. 12. 1933, S. 259.

[108] Winkler an Walter Warnach, 11. 12. 1933, WB, S. 100. Allerdings hält er sich selbst nicht durchweg an diese Vorsichtsmaßnahme.

[109] Eugen Gottlob Winkler, Die Insel, in: Ders., Dichtungen, Gestalten und Probleme, a.a.O., S. 206-216.

[110] Max Brück an Winkler, 6. 10. 1936, DLA Marbach.

Der Anfang des Textes reflektiert die Situation des Inselbewohners. Obwohl es die Einleitung zu Impressionen der bewohnten Insel Frauenchiemsee ist, wird »jede« Insel hier stilisiert zur Robinsoninsel und das Inselleben zu Vereinzelung und Weltferne. Angst muss überwunden werden, um sie zu erreichen, denn nicht nur ist die Passage zur Insel gefährlich, ihr Besuch ist auch sozial geächtet. Die Insel lockt als friedliches, geschütztes Paradies, obgleich sie dieses Versprechen nicht einlösen kann – ihre Enge bedeutet eine Bedrohung anderer Art.

Ihre Berechtigung, ja Notwendigkeit erhält die Insel in Winklers Erzählung durch den anregenden Bewusstseinswechsel, zu dem sie drängt. Der Rückzug wird also zur Inspiration und Erkenntnisquelle, verweist aber immer wieder zurück auf die Welt: »Schwankt unsere Zeit nicht hilflos zwischen Maßlosigkeit und Mangel? Wenn wir verlernten, die Dinge von innen her zu betrachten, um sie von Zahl und Masse berauscht, sinnlos aneinander zu messen, so legte die Insel ihrem Bewohner diese längst vergessene Übung als tägliche Aufgabe auf.«[111]

So ist die Insel kein Zufluchtsort, kann dies qua Definition auch gar nicht sein, sondern nur ein Mittel, um der Alltagssituation zu begegnen. Die Hoffnung auf Erlösung mag mit der Insel verbunden sein, aber sie wird immer enttäuscht werden. Diese Prägung erfährt das Inselmotiv auch in den oben genannten Werken anderer »Inselliteraten«: In Wiecherts *Das einfache Leben* muss sich der Protagonist Orla beispielsweise trotz seines abgeschiedenen Lebens mit den Ideen der neuen Generation, die sein Sohn repräsentiert, auseinandersetzen. Bei Werfel erweist sich die Insel, welche das Landgut der Argans in *Der veruntreute Himmel* darstellt, an Livias Geburtstag als ein fragiles, zerbrechendes Gebilde. Die in Seghers *Transit* von so vielen sehnlichst angestrebte Fahrt über den Ozean auf eine rettende Insel in der Neuen Welt entpuppt sich oft genug als enttäuschend oder sogar tödlich. Das Auswandern nach Afrika, im Fall des Lehrers in *Jugend ohne Gott* von Horváth bedeutet kein Happy End, sondern eine Notlösung mit ironischer Pointe.

Aus diesen Beispielen lässt sich ein Konsens darüber ablesen, dass in der Grenzsituation totalitärer Bedrohung ein Inseldasein erstrebenswert ist, jedoch keine Sicherheit bedeutet, sondern nur eine Herausforderung anderer Art. Seinen persönlichen Herausforderungen sah Winkler sich immer weniger gewachsen. Die Dimension seiner inneren Vereinsamung und Isolation gegen Ende seines Lebens mag man aus einem Brief an seine Geliebte ermessen, den er einen Monat vor seinem Suizid verfasste:

[111] Ebd., S. 207.

> An wen soll ich glauben, wenn nicht an Dich? Ich sehe sonst nichts ein. Alles ist fern und rätselhaft, mein Tun fragwürdig, unsere Zeit sinnlos und wirr! Nur Du bist da und ganz für mich zu begreifen, so wie Du bist. Du weißt gar nicht, wie gut Du für mich bist. Ich muß mein Leben verändern. Ich kann nicht mehr so existieren wie bisher – so ganz auf mich selbst zurückgezogen mitten im Leeren, ohne Glück und Unglück – ohne Ziel und allein.[112]

An Winkler zeigt sich die zunehmende Isolation eines privaten Nichtkonformisten im »Dritten Reich« auf krasse Weise. Obwohl er sicherlich einen Sonderfall darstellt, war er mit seinen Problemen doch kein Einzelfall. Hundert Jahre nach seiner Geburt gilt es, ihn und mit ihm andere weithin vergessene Insulaner zu würdigen: »Es sind nicht die Schlechtesten, die auf Inseln lebten, in Absicht und Freiwilligkeit einen kleinen Bereich sich erwählend, da ihnen das Ganze wirr und ordnungslos dünkte.«[113]

[112] Winkler an Gertrud Jancke, 27.9.1936, WB, S. 243.

Verblüffend ist die Ähnlichkeit zu dem Lebensgefühl des Protagonisten in Anna Seghers Exilroman »Transit«: »Wie kam es nur, daß sich um solche Georgs immer vier Wände stellten, während für mich nie etwas seine Folgen hatte, weder glückliche noch schmerzliche? Ich blieb letzten Endes immer allein zurück, unbeschädigt zwar, aber dafür auch allein.« Anna Seghers, Transit, Konstanz 1948, 172.

[113] Winkler, Die Insel, a.a.O., S. 207.

Ich danke Heinz-Dieter Gödecke sehr herzlich für anregende Gespräche und wichtige Hinweise!

BERICHTE

ARNO BARNERT

»VERSCHLUSS- UND ÖFFNUNGSARTEN«

Zur Erschließungstradition und Katalogmethodik der Bibliothek des Deutschen Literaturarchivs

Vor fünfzig Jahren, 1963, erschien Paul Raabes grundlegender Aufsatz über die Bibliothek des Deutschen Literaturarchivs Marbach.[1] Raabes Ausführungen waren ein Meilenstein auf dem Weg zur modernen Forschungsbibliothek. Er definierte drei charakteristische Merkmale für diesen Bibliothekstyp: Zunächst eine Erschließung, die nicht nur in der Katalogisierung von Einzeltiteln besteht, sondern auch die Buch- und Zeitschrifteninhalte mit verzeichnet; dann die Einführung einer differenzierten Fachsystematik; und schließlich die Bibliothek als bibliografische Arbeitsstelle, die bestandsübergreifend Titeldaten erhebt. Damit hat Raabe Standards gesetzt, die bis heute gelten. Die Frage, was eine Forschungsbibliothek auszeichnet und leisten soll, ist durch den Zusammenschluss des Deutschen Literaturarchivs Marbach, der Klassik Stiftung Weimar und der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel zu einem Forschungsverbund aktueller denn je. Die vorliegende Untersuchung rekapituliert die von Raabe 1958 neu eingeführten Methoden und ihre bibliothekstheoretischen Hintergründe. Das Ziel ist, die Marbacher Erschließungstradition zu explizieren und damit die Reflexion zum Begriff der Forschungsbibliothek zu vertiefen. Den Fährten ins 19. und 20. Jahrhundert nachzugehen, ist Voraussetzung für die Weiterentwicklung der Sacherschließung und die Standortbestimmung einer Forschungsbibliothek im 21. Jahrhundert.

Die Marbacher Katalogmethodik seit 1900 beruht auf wechselnden »Verschluß- und Öffnungsarten«. Mit diesen Worten wurde der geheime Schließmechanismus der schwäbischen Katalogkapseln beschrieben, die in Marbach von 1905 bis 1948 zum Zusammenheften der Katalogzettel dienten.[2] Das Mottozitat der »Verschluß- und Öffnungsarten« steht im übertragenen Sinne für zwei gegensätzliche Tendenzen in der Erschließung, die immer wieder in ein produktives Spannungsverhältnis getreten sind: Schon in der Aufbauphase der Marbacher Sammlungen seit Ende des 19. Jahrhunderts suchte man – wie im ersten Abschnitt gezeigt wird – mit der Erschließung in Katalogkapseln einen Mittelweg zwischen dem traditionellen Bandkatalog und dem modernen Zettelkatalog, einen Ausgleich zwischen

[1] Paul Raabe, Die Bibliothek des Deutschen Literaturarchivs in Marbach, in: Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie 10 (1963), S. 213-222.

[2] Paul Schwenke, Die Stuttgarter Zettelkatalogkapsel, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen 21 (1904), S. 450-453, hier S. 451.

DOI https://doi.org/10.46500/83531322-017 | CC BY-NC-ND 4.0

der Abgeschlossenheit und Offenheit der Kataloge. Die Leitidee im Marbacher Sammlungsaufbau und in der Erschließung war stets das Provenienzprinzip, das Bestände in ihrem ursprünglichen, geschlossenen Zusammenhang sieht und darstellt. Nach dem Zweiten Weltkrieg fanden aber auch Elemente des pragmatischen amerikanischen Kreuzkataloges Eingang in das Katalogsystem, bei dem unterschiedliche Ordnungskriterien ineinandergeblendet werden können. Wie die Erschließungsinstrumente dadurch offener und flexibler gestaltet wurden, ist Thema des zweiten Abschnitts. Voraussetzung für diese Innovation war eine Katalogkonzeption, die die Verschränkung der lange getrennten Sparten Bibliothek und Dokumentation vorsah. Der dritte Abschnitt zeigt, wie der Bibliograf Karl Goedeke sowie der Bibliothekar und Politiker Wilhelm Gülich zu Vorbildern für die Marbacher Erschließungstradition wurden. Alle diese Einflüsse haben sich im Marbacher Systematischen Zettelkatalog verdichtet und verschränkt, der seit 1958 von Paul Raabe und seinen Mitarbeitern aufgebaut wurde. Dieser Katalog, der im vierten Abschnitt behandelt wird, ist vom organologischen Denken beeinflusst, enthält aber methodisch durch die Hereinnahme von Schlagwörtern und inhaltlich durch die starke Berücksichtigung der literarischen Feldtheorie auch sehr moderne Aspekte. Das Schlusskapitel fragt, wie die gegensätzlichen Tendenzen, die sich in der Marbacher Katalogmethodik manifestieren, zum Leitfaden für ein Erschließungsmodell werden könnten, das den Erwartungen und Fragestellungen an eine Forschungsbibliothek in der digitalen Ära gerecht wird.

MECHANISIERUNG DER ERSCHLIESSUNG: DIE SCHWÄBISCHEN KATALOGKAPSELN

Die Ursprünge der Bibliothek des Deutschen Literaturarchivs Marbach reichen in das Jahr 1859 zurück. Zu Schillers hundertstem Geburtstag wurde in seinem Marbacher Geburtshaus eine Gedenkstätte eröffnet. Für diese Ausstellung stiftete die Familie von Schillers ältestem Sohn, Karl von Schiller, Bücher aus der Bibliothek seines Vaters. Die Cotta'sche Buchhandlung steuerte wertvolle Schiller-Literatur bei. Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts kamen weitere Buchstiftungen hinzu, vor allem vom Stuttgarter Bankier und Sammler Kilian von Steiner und vom württembergischen König Wilhelm II. Um 1900 entstand der Gedanke, »die Bibliothek des Schwäbischen Schillervereins allmählich zu einer nach Umfang und Vollständigkeit einzigartigen Quellen- und Materialiensammlung für die gesamte schwäbische Literatur auszubauen«, wie der Stuttgarter Archivrat Rudolf Krauss 1902 in seinem »Bericht über die Erweiterung der Bibliothek des Schwäbischen Schillervereins« darlegte.[3] Die Bibliothek umfasste 1903, als sie im neu eröffneten Schiller-Museum aufgestellt wurde, 3.500 Bücher und Druckschriften.

[3] Rudolf Krauss, Bericht über die Erweiterung der Bibliothek des Schwäbischen Schillervereins, in: Schwäbischer Schillerverein. Sechster Rechenschaftsbericht über das Jahr 1. April 1901/02, Marbach a.N. 1902, S. 58-66, hier S. 58.



Abb. 1: Die Marbacher Kapselkataloge, die von 1905 bis 1948 verwendet wurden. © DLA

Seit 1905 erfolgte die Verzeichnung und Katalogisierung der Marbacher Sammlungen nach dem Vorbild der Königlichen Landesbibliothek Stuttgart: Zum einen wurden die Neuerwerbungen der Bibliothek in Inventarbüchern verzeichnet. Zum anderen begann ein Projekt zur Erschließung der Marbacher Sammlungen in Form der buchähnlichen Kapselkataloge.[4] Dabei handelte es sich um eine Übergangsform zwischen Band- und Zettelkatalogen: Zunächst wurden die Titel hand- oder maschinenschriftlich auf Zetteln im Querformat aufgenommen. Dann setzte man den Zettelblock in einen speziellen Metallrahmen ein, der das Zettelpaket wie eine Klammer umfasst. In jedem Zettelkatalogband konnten bis zu 400 Zettel zusammengeheftet werden.

Die »Stuttgarter Zettelkatalogkapsel« wurde von der Landesbibliothek zusammen mit dem Stuttgarter Hofbuchbinder Abele im Rahmen der Erarbeitung eines neuen alphabetischen Generalkataloges ab 1902 konstruiert. Sie löste die alten Bandkataloge ab. Der neue Generalkatalog sollte aus Zetteln bestehen, aber die traditionelle Buchform beibehalten. Moderne Zettelkästen, in die man die Titelkarten lose einordnet, wurden in Stuttgart mit der Begründung abgelehnt: »An

[4] Vgl. Schwäbischer Schillerverein Marbach, Neunter Rechenschaftsbericht über das Jahr 1. April 1904/05, Marbach a.N. 1905, S. 14f.

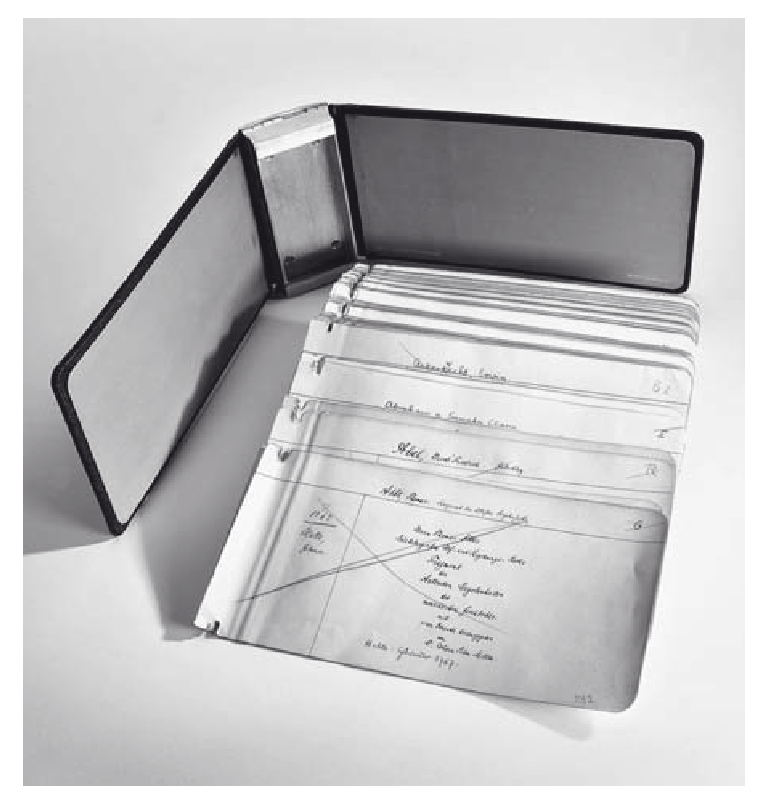


Abb. 2: Die Kapseln waren 24 cm breit, 12,3 cm hoch und 6,5 cm tief. Sie konnten bis zu 400 Katalogzettel aufnehmen. © DLA

Zetteln zu fingern ist nicht jeder gewöhnt, wohl aber im Buch zu blättern.«[5] Die Landesbibliothek hatte folgende Anforderungen an den Katalog vorgegeben:

> 1. er muß Buchform haben und sich in allen Teilen gut auflegen; 2. der Mechanismus, der die Zettel zusammenfasst, muß von dem Eingeweihten leicht und ohne jegliches Werkzeug – Schlüssel, Stift, Schraubenzieher u. dgl. – geöffnet werden können, für den Nichteingeweihten aber nicht zu öffnen sein, und endlich 3. das Ganze muß unbedingte Dauer haben.[6]

Die Landesbibliothek stellte den Zettelkapselkatalog auf der Fünften Versammlung Deutscher Bibliothekare in Stuttgart im Mai 1904 der Fachwelt vor.[7] Mit dem Kapselkatalog wurde der Schritt zum Zettelkatalog, zur effizienteren Katalogisierung in Lose-Blatt-Form vollzogen. Das Ideal blieb jedoch der Katalog in Buchform, der traditionelle Bandkatalog. In der Literatur wird auch von »Blockkatalogen«

[5] Karl Steiff, Mitteilungen über die Landesbibliothek in Stuttgart aus Vergangenheit und Gegenwart, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen 21 (1904), S. 360-373, hier S. 365.

[6] Ebd.

[7] Vgl. Paul Schwenke, Die Stuttgarter Zettelkatalogkapsel, s. Anm. 2, S. 450-453. – Siehe auch Karl Löffler, Geschichte der Württembergischen Landesbibliothek, Leipzig 1923, S. 232 f.



Abb. 3: Zum Herausnehmen und Einsetzen des Zettelblocks konnte die bewegliche Wand des Metallrahmens mit einem versteckten Hebel herausgeschoben werden. © DLA

gesprochen.[8] Die Rücken der Katalogkapseln sollten wie bei Folianten aus Leder mit Goldtiteln gefertigt werden. Wie Paul Schwenke erläutert hat, waren mehrere Modelle mit unterschiedlichen »Verschluß- und Öffnungsarten« auf dem Markt, um die Zettelblöcke durch eine geheime »Manipulation« in den Rahmen einzuhängen.

Die aus der Beschreibung der Katalogkapseln zitierte Rede von den »Verschluß- und Öffnungsarten« hat einen Subtext. Sie kann als unterschwelliger Hinweis auf zwei gegensätzliche Methoden gelesen werden, die bei jeder archivarischen und bibliothekarischen Erschließung austariert werden müssen: Einerseits das Einordnen der Erschließungsgegenstände in ein kohärentes Ordnungssystem, so dass sie in einer homogenen, abgerundeten Ganzheit ›verschlossen‹ werden. Andererseits das Identifizieren und Benennen der Dokumentinhalte, etwa in Form von Schlagwörtern, wodurch das vorgegebene, übergeordnete System ›geöffnet‹ wird und speziellere Sachverhalte beschrieben werden, die das Raster transzendieren. Auf beide Aspekte stößt man auch in der Etymologie des Begriffs der Erschließung oder – wie früher alternativ gesagt wurde – der Aufschließung. Die Ausdrücke ›Erschließen‹ und ›Aufschließen‹ kommen aus dem Bergbau und stehen

[8] Paul Schwenke, Die Stuttgarter Zettelkatalogkapsel, s. Anm. 2, S. 452.

in Zusammenhang mit der Ausrichtung einer Lagerstätte, bei der die abzubauenden Gesteinsgänge sichtbar und zugänglich gemacht werden. Das ›Aufschließen‹ bezeichnet das Öffnen und Lösen des Gesteins; Aufschlüsse sind Stellen, an denen die Gesteine der festen Erdkruste bloßgelegt sind. Dies geschieht nicht unstrukturiert, sondern in systematischer Form durch Ausrichtungsbaue wie Schächte, einfallende Strecken oder Stollen.[9]

Vor diesem Bedeutungshintergrund lässt sich besser verstehen, worum es in der archivarischen und bibliothekarischen Erschließung geht: Das Identifizieren, Umgrenzen und Herauslösen eines einzelnen Inhaltskerns, aber nicht willkürlich, sondern kontrolliert auf Basis eines Ordnungssystems, das Beziehungen sichtbar macht, Kontexte berücksichtigt und ähnliche Dokumente ›zusammenschließt‹. Genau dies war das Programm der Kapselkataloge: Für jedes Dokument eine einzelne Titelkarte, aber die Zettel soll man zusammenschließen und fixieren können. Die Katalogkapseln sind ein Instrument, das eine Synopse, eine Zusammenschaltung ermöglicht, aber auch die Möglichkeit zur Öffnung des Rahmens, zur Auflösung der Zettel und zur Einsortierung neuer Aufnahmen bietet. Diese Doppelbewegung von Zusammenschaltung und Öffnung ist grundlegend für das Verständnis der Marbacher Erschließungstradition. Sie beruht auf einer Ordnungstheorie, die Bestände als ein »organisches Ganzes« begreift, als homogenen Zusammenhang, der nicht aufgelöst werden darf. Maßstab ist zunächst die Verwandtschaft, die Provenienz. Im Gegensatz zu diesem ganzheitlichen Konzept steht die historisch-genetische Betrachtungsweise, die sich weniger an der überlieferten Ordnung orientiert, sondern Einzeldinge berücksichtigt und das Moment der Differenz profiliert. Die Kapselkataloge waren der Versuch, beides zu integrieren. In sie wurden seit 1905 nicht nur die fortlaufenden Neuzugänge eingearbeitet, sondern es begann das erste große Erschließungsprojekt der Marbacher Bibliothek, nämlich die rückwärtige Katalogisierung der Bibliotheksbestände, die sich bis 1910/11 hinzog. Zu diesem Zeitpunkt umfasste der Bestand etwa 10.000 Bände.

Seit der baulichen Erweiterung und Verlängerung der Seitenflügel des Schiller-Nationalmuseums 1934 wurde die Bibliothek im unteren Stockwerk des Schiller-Nationalmuseums aufgestellt. Nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges schloss das Museum im September 1939. Zu diesem Zeitpunkt gab es bereits eine kleine Abteilung »Nicht-schwäbische Literatur«. 1943 lagerte man die Bestände in das Salzbergwerk Kochendorf bei Heilbronn aus, darunter auch die mittlerweile 20.000 Bände der Bibliothek.[10] Im März 1947 wurden die Marbacher Sammlungen mit Unterstützung der US Army aus dem Salzbergwerk zurückgeholt. Im September 1947 fand die Wiedereröffnung des Museums statt. Unter der Direktion des erfah-

[9] Vgl. Johann Christoph Stößel, Bergmännisches Wörterbuch, Chemnitz 1778, s.v. Aufschließen, S. 38. – Heinrich Veith, Deutsches Bergwörterbuch, Breslau 1871, s.v. Aufschließen, S. 34 und s.v. Erschließen, S. 159. – Siehe auch Carl Hellmut Fritzsche: Lehrbuch der Bergbaukunde. 2 Bde. 10., völlig neubearbeitete Auflage, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1961, Reprint 1982.

[10] Vgl. Irene Koschlig-Wiem, Das Schiller-Nationalmuseum in Marbach a.N. in den Jahren 1939-1949, in: Schwäbisches Heimatbuch 1949, S. 158-160. – Christhard Schrenk, Schatzkammer Salzbergwerk. Kulturgüter überdauern in Heilbronn und Kochendorf den Zweiten Weltkrieg, Heilbronn 1997, S. 40 und S. 284.

renen Bibliothekars Erwin Ackerknecht nahm man die Sammeltätigkeit wieder auf. Der Diplombibliothekar Walter Scheffler legte den ersten alphabetischen Zettelkatalog an. Im Rahmen der Übernahme des Cotta-Archivs 1952 gelangte auch die 7.200 Bände umfassende Cotta'sche Verlagsbibliothek nach Marbach, darunter seltene Erst- und Frühdrucke der Werke Schillers und Goethes sowie die Redaktionsexemplare der Augsburger »Allgemeinen Zeitung« und des »Morgenblatts für gebildete Stände«. Der Bibliotheksbestand wuchs bis zur Gründung des Deutschen Literaturarchivs 1955 auf 30.000 Bände an. Wie Wilhelm Hoffmann, Präsident der Deutschen Schillergesellschaft, 1959 ausführte, war das Ziel, »aus der Museumsbibliothek allmählich eine allgemeine, das Gebiet der neueren deutschen Literatur seit 1750 umfassende, also den Bereich der Handschriften umgreifende Fachbibliothek mit den Schwerpunkten Schiller, schwäbische Literatur, Literatur der Goethe-Zeit, Jean Paul und Literatur seit 1880 aufzubauen«.[11]

FLUCHT AUS DEM HERMENEUTISCHEN ZIRKEL: DER AMERIKANISCHE KREUZKATALOG

Durch den Fokus auf die Nachlassbibliothek von Friedrich Schiller hat sich in Marbach früh eine Tradition zur Aufbewahrung geschlossener Sammlungen herausgebildet. Dazu gehören Privatbibliotheken von Schriftstellern, Gelehrten und Sammlern sowie Verlagsarchivbibliotheken. Meilensteine waren die Erwerbungen der Nachlassbibliotheken von Hermann Hesse 1964/65, Anton Kippenberg 1967, Siegfried Kracauer 1973 und Paul Celan 1989 sowie der Kolportageliteratur-Sammlung von Günter Kosch 1995. Einen besonderen Sammelschwerpunkt bilden seit der Gründung des Deutschen Literaturarchivs die Büchersammlungen von Exil-Autoren. Marbach wurde nach dem Zweiten Weltkrieg auch als Ort der Sammlung und Zusammenführung der durch Flucht und Emigration zersplitterten Sammlungen verfolgter Autoren konzipiert.[12] Der Marbacher Grundgedanke in der Erwerbung und Erschließung ist bis heute, dass ein Nachlass als organische Einheit, als gewachsener Zusammenhang vor der Zersplitterung gesichert werden muss. Wilhelm Hoffmann hat dies 1957 programmatisch dargelegt:

> Es geht hier vor allem um das Provenienzprinzip. Das heißt: ein bestehender Nachlaß als organische Einheit soll nicht auseinandergerissen werden. […] Bei der Behandlung handschriftlicher Hinterlassenschaften sind archivische Grundsätze maßgebend; dabei ist vor allem danach zu trachten, daß die Einheit und die Geschlossenheit der Nachlässe gewahrt bleibt.[13]

[11] Wilhelm Hoffmann, Die Deutsche Schillergesellschaft 1957-1959, in: JDSG 3 (1959), S. 453-473, hier S. 467.

[12] Die Marbacher Exil-Bibliotheken umfassen ca. 25.000 Bände, darunter die Nachlassbibliotheken von H. G. Adler, Jean Améry, Alfred Döblin, Hilde Domin, Oskar Goldberg, Ludwig Greve, Walter Hasenclever, Siegfried Kracauer, Werner Kraft, Konrad Merz, Karl Otten, Kurt Pinthus und Hans Sahl.

[13] Wilhelm Hoffmann, Bibliothek – Archiv – Literaturarchiv, in: Zeitschrift für Biblio-

Ähnlich äußerte sich Bernhard Zeller, seit 1955 Direktor des Deutschen Literaturarchivs Marbach, im Jahr 1959:

> Nachlässe, Dichterarchive und literarische Sondersammlungen von wissenschaftlichem Rang sollten […] erhalten bleiben und nicht der Zerstreuung anheimfallen. […] Im Idealfall bildet der literarische Nachlaß eines Dichters, also der schriftliche Niederschlag der geistigen Tätigkeit eines Lebens, den Mittelpunkt des einzelnen Bestandes. Er bedeutet eine organische Einheit, und ihn zu ergänzen durch entfremdete Teile, durch das intensive Sammeln von Briefen und aller für die Lebens- und Werkgeschichte bedeutsamer Dokumente, auch von Bildnissen, ist dann die Arbeit, mit der sich das Archiv besonders beschäftigt.[14]

Auch der erste Direktor des Schiller-Nationalmuseums, Otto Güntter, erwähnt in seinem Rückblick auf die Entstehung und Entwicklung der Marbacher Institute, sein Konzept beim Sammlungsaufbau sei »ein dauerndes organisches Wachstum« gewesen.[15] Diese Vorstellung der Nachlässe und Sammlungen als »organische Einheit«, die sich durch alle zitierten Äußerungen zieht, steht in der Tradition von Wilhelm Dilthey, der 1889 mit dem in der »Deutschen Rundschau« publizierten Aufsatz »Archive für Literatur« den entscheidenden Impuls zur Gründung von Literaturarchiven wie in Weimar, Marbach und Berlin gegeben hat.[16]

Dilthey argumentiert, dass sich die deutsche Literatur durch die Fähigkeit zur Verknüpfung, zur Stiftung von Kontinuität und Zusammenhängen auszeichne. Als »Vorzüge deutschen Denkens, Dichtens und Forschens« nennt er die »innere Geschichtlichkeit und philosophische Tiefe«. Aus der »Universalität des deutschen Geistes« ergebe sich die »geistige Substanz«, der »ideale Gehalt« der klassischen Literatur.[17] Aufgabe der Literaturgeschichtsschreibung sei daher, in der sprachlichen Überlieferung »diese wirkenden Kräfte wieder sichtbar zu machen«. Dilthey fordert die »Anwendung neuer Methoden«: Nicht mehr nur die isolierte »Betrachtung weniger ausgezeichneter Personen« und nicht nur die »Analyse der Werke«, sondern die Beschreibung geistiger »Veränderungen« und »Strömungen in der ganzen literarischen Atmosphäre«.[18] Diese »entwicklungsgeschichtliche Methode« stütze sich auf zwei Quellen: zum einen die gedruckt vorliegenden Bücher, zum anderen die ungedruckten, handschriftlichen Materialien, in denen sich das »Auge und Herz des Dichters«, sein »Athem«, seine Subjektivität manifestiere.[19] Im Sinne des klassischen hermeneutischen Zirkels geht Dilthey zunächst da-

thekswesen und Bibliographie 4 (1957), S. 23-34, hier S. 27 und S. 34.

[14] Bernhard Zeller, Deutsche Literaturarchive, in: Erster Internationaler Bibliophilen-Kongreß München 29.-31. Mai 1959. Ansprachen und Vorträge. Hrsg. vom Berliner Bibliophilen Abend, Berlin 1961, S. 106-116, hier S. 112 und S. 114.

[15] Otto Güntter, Mein Lebenswerk, Stuttgart 1948, S. 41.

[16] Wilhelm Dilthey: Archive für Literatur, in: Deutsche Rundschau 58 (1889), S. 360-375; wieder in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 15 (1970), S. 1-16.

[17] Ebd., S. 361-362.

[18] Ebd., S. 362-364.

[19] Ebd., S. 364.

von aus, dass sich das Verständnis eines literarischen Werkes aus einem Prozess beziehungsweise Kreislauf ergibt, bei dem der Interpret die subjektive Werkgenese und die einzelnen objektivierten Textzeugen zusammendenkt:

> Wir verstehen ein Werk aus dem Zusammenhang, in welchem es in der Seele seines Verfassers entstand, und wir verstehen diesen lebendigen seelischen Zusammenhang aus den einzelnen Werken.[20]

Dilthey referiert hier die traditionelle Regel der Hermeneutik: Das Ganze aus dem Einzelnen und das Einzelne aus dem Ganzen zu verstehen. Genau an dieser Stelle seiner Ausführungen vollzieht er dann aber eine unerwartete und überraschende Wendung:

> Diesem Zirkel in der hermeneutischen Operation entrinnen wir völlig nur da, wo Entwürfe und Briefe zwischen den vereinzelt und kühl dastehenden Druckwerken einen inneren lebensvollen Zusammenhang herstellen.[21]

Die Vorstellung, dass man dem hermeneutischen Zirkel entrinnen muss, zeugt von einer tiefen Skepsis, einer In-Frage-Stellung der traditionellen Hermeneutik. Diese ermöglicht nach Dilthey zwar das Verstehen eines Einzelwerkes, aber nicht das Verstehen der »Beziehung von Werken«, der geistigen Entwicklungsgeschichte, auf die es ihm ankommt. Dilthey löst sich an dieser Stelle von einer rein werkimmanenten Interpretation und lenkt das Erkenntnisinteresse auf den »Kausalzusammenhang geistiger Bewegungen«. Der Literarhistoriker solle sich nicht nur der »Zergliederung der Werke« widmen, sondern vielmehr wie ein Naturwissenschaftler erstreben, »den Körper der Literarhistorie zu zergliedern, die Struktur der menschlichen Einbildungskraft, ihre Formen und ihre Entwicklung in der Technik zu ergreifen«.[22] Dilthey geht davon aus, dass Literatur ein Gesamtorganismus ist, dessen Wachstum, Entfaltung und Dynamik es zu erforschen gilt.

Damit steht er in der Tradition organologischen Denkens, in dem das Einzelsubjekt als Teil eines größeren lebendigen Zusammenhangs, eines homogenen Ganzen begriffen wird.[23] Er plädiert für eine »Entwicklungslehre, welche zwischen den Systemen einen inneren Zusammenhang« herstellt.[24] Die Literaturgeschichte und Philosophie zeige eine »Historie geistiger Bewegungen« auf.[25] Seine Überlegungen basieren auf einer literarischen und philosophischen Kommunikationstheorie, die fragt, wie eine Ganzheit zu denken ist, die aus der Vielheit der Einzelindividuen hervorgeht. Das Einzelsubjekt wird als Modell für die Konstitution des

[20] Ebd.

[21] Ebd.

[22] Ebd., S. 366.

[23] Zu dieser Denktradition vgl. Kristian Köchy, Perspektiven des Organischen. Biophilosophie zwischen Natur- und Wissenschaftsphilosophie, Paderborn, München, Wien u.a. 2003.

[24] So Dilthey in seinem ergänzenden Aufsatz, der die Aspekte für die historisch-philosophische Forschung herausarbeitet: Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie, in: Archiv für Geschichte der Philosophie 2 (1889), S. 343-367, hier S. 346; wieder in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 4 (1959), S. 555-575.

[25] Ebd., S. 355.

gesellschaftlichen Gesamtorganismus begriffen: »Die Struktur des Seelenlebens enthält in sich das Schema, gleichsam das Gerüst für alle aus dem Zusammenwirken seelischer Einheiten entstehenden geschichtlichen Vorgänge.«[26] Diltheys Theorie ist hier stark von biologistischen Denkmustern beeinflusst, hat aber aufgrund ihrer Betonung des Individuums keine totalitären Züge angenommen.[27]

Um organisch gewachsene Zusammenhänge erforschbar zu machen, plädiert Dilthey für die Einrichtung von Literaturarchiven. Dieser Gedanke lässt sich bis zu Johann Wolfgang Goethe zurückverfolgen, der um 1822 sein eigenes Archiv gründete, »eine reinliche Zusammenstellung aller Papiere, besonders solcher, die sich auf mein schriftstellerisches Leben beziehen, wobei nichts vernachlässigt noch unwürdig geachtet werden sollte«.[28] Er legte Wert darauf, dass »nicht allein Gedrucktes und Ungedrucktes, Gesammeltes und Zerstreutes vollkommen geordnet beisammen steht, sondern auch die Tagebücher, eingegangene und abgesendete Briefe in einem Archiv beschlossen sind«.[29] Willy Flach hat 1955/56 darauf hingewiesen, dass Goethe damit erstmals den Gedanken des »organisch erwachsenen und damit eine geschlossene Provenienz darstellenden, die Gesamtheit seiner Schriften enthaltenden Archivs« verwirklichte.[30] Dilthey hat an dieses Organismuskonzept angeknüpft und Literaturarchive gefordert, die sich aus einzelnen Provenienzbeständen wie bei Goethe zusammensetzen. Das Ziel sei, über die reine Autor- und Werkorientierung hinauszukommen und die gesamte Literaturgeschichte zu erforschen. Dazu gehöre die Aufgabe, die Einzelbestände zu erweitern, also eine aktive Überlieferungsbildung zu betreiben. Dieser Ansatz wurde auch für die Sammelpolitik des Deutschen Literaturarchivs wirksam, wie Bernhard Zeller 1995 in seinen »Marbacher Memorabilien« beschrieben hat:

> Wesentlich ist es, die Registratur oder Hinterlassenschaft eines Autors nicht in mehr oder weniger subjektiv, von ihm selbst oder seinen Erben, ausgewählten Stücken zu überliefern, sondern in ihrem ganzen organischen Zusammenhang. Dieser gewachsene Zusammenhang sollte in seiner Vollständigkeit und seiner Geschlossenheit auch in der Überlieferungsordnung erhalten bleiben. Das Provenienzprinzip ist maßgebend; daher müssen auch eingegangene Briefe dem Empfänger zugeordnet bleiben. […] Die Sammelaufgabe endet jedoch nicht mit der Erfassung einer Hinterlassenschaft oder mit der Spurensicherung eines

[26] Ebd., S. 348.

[27] Zur Nähe des Organismusgedankens zu nationalistischen und rassistischen Theorien vgl. John Neubauer, Die Geburt der Literaturgeschichte aus dem Geiste des Organismusgedankens, in: Michael Eggers (Hrsg.), Von Ähnlichkeiten und Unterschieden. Vergleich, Analogie und Klassifikation in Wissenschaft und Literatur (18./19. Jahrhundert), Heidelberg 2011, S. 183-199.

[28] Johann Wolfgang Goethe, Archiv des Dichters und Schriftstellers (1823), in: ders., Weimarer Ausgabe, I. Abteilung, Bd. 41/II, S. 25-28. hier S. 27.

[29] Ebd.

[30] Willy Flach, Literaturarchive (1955), in: ders., Beiträge zum Archivwesen, zur thüringischen Landesgeschichte und zur Goetheforschung, hrsg. von Volker Wahl, Weimar 2003, S. 122-132, hier S. 129; Goethes literarisches Archiv (1956), ebd., S. 336-358.

> Werkes, seiner Entstehung und Überlieferung, sondern erstreckt sich auch auf die verschiedenen Phasen und Wege der Wirkungsgeschichte.[31]

In Zellers Ausführungen spiegelt sich fast wörtlich Diltheys Ansatz wider, »den ganzen organischen Zusammenhang« eines Bestandes zu rekonstruieren, indem nicht nur autoren- oder werkbezogen gesammelt, sondern auch die Rezeptionsgeschichte mit berücksichtigt wird. Dieses Sammelprinzip zeigte sich in Marbach schon sehr früh. Zur Bibliothek gehörte von Anfang an eine von Rudolf Krauss begründete Sammlung der Zeitungs- und Zeitschriftenliteratur über schwäbische Literaturgeschichte und schwäbische Dichter. Die ältesten Pressematerialien sind die zu Schillers hundertstem Geburtstag 1859. Seit 1903 wurde die Quellendokumentation auf alle schwäbischen Autoren erweitert:

> Neben den Veröffentlichungen in Buchform handelt es sich nun aber auch darum, jene flüchtigere Art von Litteratur zu sammeln, die, aus Broschüren, Programmen, aus Abhandlungen, Studien, Aufsätzen, Berichten, Notizen in Jahrbüchern, Zeitschriften und Zeitungen bestehend und von Tag zu Tag gewaltiger anschwellend, einerseits für den Forscher von höchster Wichtigkeit, andererseits von diesem nur äußerst schwer und mühsam zu beschaffen ist.[32]

Aus dieser frühen »Ausschnittsammlung« ist die Mediendokumentation der Bibliothek hervorgegangen, die heute auch rezeptionsgeschichtlich relevante Rundfunk- und Fernsehmanuskripte, audio-visuelle Medien, Theaterprogramme und Dokumente des literarischen Lebens sammelt.

Diltheys Ansatz wurde jedoch nicht nur im Bereich der Erwerbungs- und Sammelpolitik wirksam, sondern auch auf der praktischen Erschließungsebene. Er hatte für die zu gründenden Literaturarchive zwei zentrale Aufgaben genannt: Einerseits »systematisches Anordnen« und »Zusammenlegen des Zusammengehörigen – andererseits »vorsichtiges Eröffnen« sowie »Ordnen und mit Vorsicht Aufschließen«.[33] Wie schon bei den schwäbischen Kapselkatalogen geht es hier um »Verschluß- und Öffnungsarten«. Die Kataloge sollen die Ganzheit, die geschlossene Systematik, die Herstellung von Zusammenhängen garantieren. Zugleich sind sie als Instrumente konzipiert, die sich aufschließen und öffnen lassen, die also aufnahmefähig sein sollen, und zwar für Kategorien oder Sucheinstiege, die sich nicht nur in den Bahnen eines einzigen Systems bewegen.

Das »Zusammenlegen des Zusammengehörigen« spiegelt sich in der Marbacher Bibliothek zunächst in der systematischen Buchaufstellung wider, die ab 1958 realisiert wurde. Für diese Aufstellungssystematik zeichnete Paul Raabe verantwortlich, der die Bibliothek von 1958 bis 1968 leitete. Er realisierte eine

[31] Bernhard Zeller, Marbacher Memorabilien. Vom Schiller-Nationalmuseum zum Deutschen Literaturarchiv 1953-1973, Marbach a.N. 1995, S. 94 f.

[32] Rudolf Krauss: Bericht über die Erweiterung der Bibliothek des Schwäbischen Schillervereins, in: Schwäbischer Schillerverein. Sechster Rechenschaftsbericht über das Jahr 1. April 1901/02, Marbach a.N. 1902, S. 58-66, hier S. 58 f.

[33] Wilhelm Dilthey: Archive für Literatur, s. Anm. 16, S. 367.

Neuordnung und Neuaufstellung der damals 37.000 Bände nach Sachgruppen und Epochen. Innerhalb einer solchen Gruppe (zum Beispiel Aufklärung, Goethezeit, 19. Jahrhundert) folgen die Autoren einander alphabetisch; dabei sind die Werksammlungen jeweils den Einzelausgaben vorangestellt, ihnen schließen sich die Arbeiten über den Autor an. In Marbach gibt es bis heute weder Individualsignaturen noch Signaturschilder, sondern nur Gruppensignaturen. Gleichzeitig baute man eine umfassende Systematik für die Sacherschließung auf, die im Gegensatz zur Aufstellungsordnung durch eine hohe Feingliederung gekennzeichnet ist. Dieser Systematische Katalog wurde jedoch nicht als starres, geschlossenes System konzipiert, sondern durch Elemente des Kreuzkataloges nach amerikanischem Vorbild offen und anschlussfähig gestaltet. Wie von Dilthey gefordert, manifestiert sich somit in der Katalogmethodik auch ein »vorsichtiges Eröffnen« und »Aufschließen«.

Das Merkmal von Kreuzkatalogen ist, dass Autoren, Werktitel und Schlagwörter in einem Alphabet ineinander geordnet sind. Ordnungselemente aus der Formal- und Sacherschließung werden »gekreuzt«, um Literatur ohne den Umweg einer wissenschaftlichen Systematik für breite Bevölkerungsschichten leicht auffindbar zu machen. Der Kreuzkatalog entstand im 19. Jahrhundert in den Vereinigten Staaten und ist typisch für eine pragmatische Herangehensweise, die auf getrennte Kataloge verzichtet und Literatur in einem einzigen Alphabet zugänglich macht: Verfasser-, Titel- und Schlagwort-Eintragungen werden zusammengelegt.[34] Marbach hat keinen »reinen« Kreuzkatalog umgesetzt, sondern hatte von 1958 bis 1999 ein System von drei Zettelkatalogen: (1) Der alphabetische Katalog I verzeichnete Monographien und Zeitschriften; (2) der alphabetische Katalog II enthielt unselbstständig erschienene Beiträge aus literarischen und literaturwissenschaftlichen Zeitschriften, Anthologien und Sammelwerken; (3) der Systematische Katalog, das »Herzstück«, vereinigte die Nachweise der beiden alphabetischen Kataloge, geordnet nach einer differenzierten Fachsystematik. Die in den alten Kapselkatalogen der Vorkriegszeit erfassten Bestände wurden von 1958 bis 1963 neu katalogisiert und eingearbeitet.

In den Systematischen Zettelkatalog wurde die Grundidee des Kreuzkataloges übernommen, die Literatur von und über einen Autor kombiniert nachzuweisen. Der Katalog enthält als Einstiegselemente zum einen Personen als Autoren, zum anderen Personen als Gegenstand. Man findet also an ein und derselben Stelle sowohl die Primär- als auch die Sekundärliteratur. Nach dem sogenannten Autoren- oder Personenschema sind die Nachweise der Bücher und Beiträge *von* einem Autor und der Literatur *über* ihn zusammengeordnet.

Während in der allgemeinen Systematik das für die Marbacher Erschließungstradition typische organologische Denken zum Ausdruck kommt, schafft das

[34] Vgl. Martina Mattke, Der Kreuzkatalog in deutschen und angloamerikanischen Bibliotheken. Geschichte, Verbreitung, Probleme, Köln 1979. – Siehe auch Gerhard Hahn, Die historischen Komponenten des Katalogsystems der Bibliothek des Deutschen Bundestages. Der amerikanische »Geteilte Katalog« und die »analytische Sachkatalogisierung« von Hans Trebst, in: Bibliothek. Forschung und Praxis 11 (1987), S. 49-72.



Abb. 4: Im Marbacher Systematischen Zettelkatalog wurde die Primär- und Sekundärliteratur im Sinne eines Kreuzkataloges zusammengeordnet. Links der Kasten mit der Literatur von Alfred Döblin, rechts der Kasten mit der Literatur über ihn. © DLA

Autorenschema Bereiche im Katalog, in denen die eigenständige Bedeutung der Individuen im Wissensganzen hervorgehoben wird. Das Autorenschema ermöglicht die Integration von Nachweisen, die in der allgemeinen Systematik zu speziell wären. Das Einzelne kann hier zum Tragen kommen und ein Moment der Flexibilität und Öffnung in die übergeordneten Rahmenbedingungen einbringen. Auch die Marbacher Online-Systematik, die 1999/2000 eingeführt wurde und auf dem Systematischen Zettelkatalog basiert, enthält mehrfach Stellen, in denen die Struktur eines Kreuzkataloges umgesetzt ist: So wird im zentralen Bereich »Deutsche Literatur und Literaturwissenschaft« (S 8) sowohl Primär- als auch Sekundärliteratur verzeichnet. An den Systemstellen für epochen- und gattungsübergreifende Themen (S 8.7.3) und für Themen bei einzelnen Autoren (S 8.7.4) hängen unter Schlagwörtern wie etwa »Berlin« oder »Weihnachten« zum einen Literaturwerke, zum anderen Forschungsarbeiten. Hier zeigt sich, wie in der Systematik immer wieder ›Sammelbecken‹ geschaffen wurden, in denen traditionelle Dichotomien überwunden sind. Der Katalog stellt Beziehungen und Zusammenhänge her, um

im Sinne Diltheys das Material für eine Entwicklungsgeschichte der Literatur zu liefern. Aus dieser Tradition heraus, dass in den Katalogen unterschiedliche Verzeichnungstraditionen zusammengedacht werden, liegt die Formal- und Sacherschließung in der Marbacher Bibliothek seit jeher in einer Hand; es gibt keine Trennung der Geschäftsgänge. Voraussetzung für den Marbacher Systematischen Katalog war und ist eine analytische, dokumentarische Inhaltserschließung, die im folgenden Abschnitt genauer dargestellt wird.

VON GOEDEKE ZU GÜLICH: DIE DOKUMENTARISCHE INHALTSERSCHLIESSUNG

Paul Raabe hat sich 2004 in seinem Buch »Mein expressionistisches Jahrzehnt. Anfänge in Marbach am Neckar« an seine Reform der Marbacher Erschließungsinstrumente seit 1959 erinnert:

> Das Neue war der Aufbau eines Katalogsystems, das die Bücher nicht nur alphabetisch und systematisch nachweist, sondern auch die einzelnen Beiträge in literarischen und auch literaturwissenschaftlichen Zeitschriften, Sammelwerken, Festschriften und Anthologien verzeichnet. Für die inhaltliche Erschließung nahm ich mir die Bibliothek des Weltwirtschaftsarchivs in Kiel zum Vorbild.[35]

Paul Raabe führte im sogenannten Exzerpierprogramm die Inhaltserschließung der laufend gehaltenen literarischen und literaturwissenschaftlichen Zeitschriften, Anthologien und Sammelwerke ein. Dabei wurden auch rückwärtig die unselbstständigen Publikationen in literarischen Zeitschriften seit 1880 erfasst und in einem alphabetischen Artikelkatalog nachgewiesen. Marbach ist damit die einzige Bibliothek, die im Bereich der modernen deutschen Literatur Quellenwerke systematisch auswertet und auf Einzeldokumentebene erschließt.[36]

Mit dem Exzerpierprogramm wurde der Marbacher Katalog als Fortführung der auf Karl Goedeke (1814-1887) zurückgehenden germanistischen Bibliografie-Projekte des 19. Jahrhunderts geplant. Goedeke hatte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit seinem »Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen«, der seit 1884 in zweiter, neu bearbeiteter Auflage erschien, das Modell einer umfassenden und systematischen Dokumentation der deutschen Literatur von ihren Anfängen bis 1830 geschaffen. Als Fortführung des ›Goedeke I‹ erscheint seit 1995 das »Deutsche Schriftsteller-Lexikon 1830-1880«, das bereits

[35] Paul Raabe, Mein expressionistisches Jahrzehnt. Anfänge in Marbach a.N. Zürich, Hamburg 2004, S. 49.

[36] Vgl. Jutta Bendt, Blättern, Ausschneiden, Verzeichnen: Bibliographisches Kontextualisieren im Deutschen Literaturarchiv, in: Zeitschrift für Germanistik 22/3 (2012), S. 669-675. – Dies.: Vom Exzerpierprogramm zur Virtuellen Bibliothek. Perspektiven der Zeitschrifteninhaltserschließung im Deutschen Literaturarchiv Marbach, in: Michael Knoche, Reinhard Tgahrt (Hrsg.), Retrospektive Erschließung von Zeitschriften und Zeitungen, Berlin 1997, S. 34-42.

seit dem Ende des 19. Jahrhunderts geplant wurde.[37] An diese beiden bibliografischen Großunternehmungen knüpfte Paul Raabe in Marbach an und realisierte im Systematischen Katalog einen »Ersatz-Goedeke«[38] für die Literatur von 1880 bis heute.[39]

Neben Goedekes bibliografischer Methode war Raabes zweiter Bezugspunkt das Katalogsystem der 1919 gegründeten Bibliothek des Weltwirtschaftsarchivs Kiel, aus der die heutige Deutsche Zentralbibliothek für Wirtschaftswissenschaften hervorgegangen ist. Zentrales Merkmal des Kieler Katalogsystems, das in den 1920er-Jahren unter der Leitung von Wilhelm Gülich (1895-1960) entwickelt und bis 1985 fortgeführt wurde, war die Verbindung von Bibliotheks- und Dokumentationswesen: Die Katalogisierung umfasste die inhaltliche Erschließung des Bestandes, auch der unselbstständig erschienenen Beiträge. Der Katalog war vor allem als Zusammenführung von Inhalten, als ›Inhaltsverzeichnis‹ konzipiert. Gülichs Erschließungskonzept wurde nach 1945 von mehreren Spezialbibliotheken übernommen, unter anderem von der Bibliothek des Deutschen Bundestages.[40]

Nach Gülich sammelt eine Forschungsbibliothek nicht nur wissenschaftliche Literatur, sondern legt Quellensammlungen an und schafft eine breite Materialgrundlage, mit dem Ziel, dass »die heterogenen Teile zu einem organischen Ganzen vereinigt werden«, so dass das »Wesen des Ganzen« erkennbar wird.[41] Bibliotheken sollen die Grundlage schaffen, dass »sich die für die Forschung notwendige Spezialisierung wieder ausrichten kann am Ganzen«,[42] dass »die notwendige Einzelforschung immer wieder im Hinblick auf das Ganze Sinn und Zusammenhang erhält«.[43] Diese Ganzheit werde durch den Erwerb von Literatur benachbarter,

[37] Vgl. Herbert Jacob, Marianne Jacob, Deutsches Schriftsteller-Lexikon 1830-1880. Aufgabe und Entwicklung einer Literaturdokumentation, Berlin 2006.

[38] Vgl. Martin Schenkel, Dokumentation literarischer Quellen in Bibliotheken. Drei Modellprojekte zur Zeitschrifteninhaltserschließung in Göttingen, Frankfurt und Marbach. München, New York, London u.a. 1988, S. 94. – Siehe auch Herbert Jacob: Von »Goedekes« Aufgaben, in: Christoph König, Siegfried Seifert (Hrsg.), Literaturarchiv und Literaturforschung. Aspekte neuer Zusammenarbeit, München, New Providence, London u.a. 1996, S. 137-148, hier S. 147.

[39] Zu den weiteren Planungen für ein bibliografisches Zentrum für deutsche Sprache und Literatur vgl. Paul Raabe, Karl Goedeke und die Folgen. Zur bibliografischen Lage der deutschen Literaturwissenschaft in der Bundesrepublik, in: Deutsche Forschungsgemeinschaft (Hrsg.), Bibliografische Probleme im Zeichen eines erweiterten Literaturbegriffs, Weinheim 1988, S. 187-210, hier S. 197 f.

[40] Wilhelm Gülich war von 1949 bis 1960 Abgeordneter der SPD im Deutschen Bundestag und prägte die Konzeption der Bundestagsbibliothek. Zu seinem Katalogsystem vgl. auch Walther Umstätter, Roland Wagner-Döbler, Einführung in die Katalogkunde. Vom Zettelkatalog zur Suchmaschine. Dritte Auflage des Werkes von Karl Löffler. Völlig neu bearbeitet, Stuttgart 2005, S. 102.

[41] Wilhelm Gülich, Die Bibliothek des Instituts für Weltwirtschaft. Voraussetzungen und Grundlagen weltwirtschaftlicher Forschung, Jena 1939, S. 4.

[42] Ebd., S. 5-6.

[43] Ebd., S. 10.

peripherer Disziplinen, durch die Pflege der Randgebiete und die Ausschnittsammlung aus Zeitungen und Zeitschriften erreicht. Eine zentrale Funktion kommt dabei der inhaltlich analysierenden Katalogisierung, auch von unselbstständigen Beiträgen, zu. Dieses Programm der Inhaltserschließung stelle eine »innere Ordnung des Inhalts nach Themen« her.[44] Objekt der Katalogisierung sind für Gülich »Thematische Einheiten«,[45] die weiter gefasst sind als Schlagwörter. Sie sind unabhängig von der Erscheinungsform und können »in Form eines Buches, einer Zeitschrift, einer Landkarte, eines Zeitschriftenaufsatzes, eines Annexes in einem statistischen Quellenwerk oder eines Zeitungsartikels« vorliegen.[46] Die Forschungsbibliothek solle durch intensive Katalogisierung von ›thematischen Einheiten‹ der Ausdifferenzierung und Spezialisierung der Wissenschaft entgegenwirken. Im Gegensatz zum Spezialwissenschaftler sei es Aufgabe des Bibliothekars, »den Überblick über ein größeres Forschungsgebiet« herzustellen, »die engeren Wissenschaftsbereiche in den größeren Zusammenhang zu stellen«.[47]

Mit diesem Konzept der thematischen Kreise, die von den konkreten Erscheinungsformen abstrahieren, betonte Gülich stark das Moment der Ganzheit. Die Art und Weise, wie Raabe Gülichs Prinzip der Erschließung durch schlagwortartige Themen übernahm, hat jedoch den gegenteiligen Effekt. Denn Raabe implementiert das Thesaurusprinzip in den Systematischen Katalog, verankert es also in einer Klassifikation, die durch das Schlagwort-Vokabular erweitert und ausdifferenziert wird. Dies war von Gülich nicht vorgesehen. Die Schlagwörter bringen – nachdem Goedekes Konzept einer Universalbibliografie den Anstoß für die Entwicklung einer umfassenden Systematik gegeben hatte – wieder ein Moment der Flexibilität in das übergeordnete Schema. Neben der Idee des amerikanischen Kreuzkataloges handelt es sich um den zweiten wesentlichen Einflussfaktor, der den Marbacher Katalog offener gestaltet. Wie die Integration eines Thesaurus in den Systematischen Katalog funktioniert, also wie verbale und klassifikatorische Sacherschließung kombiniert sind, wird im folgenden Abschnitt dargestellt.

44 Ebd., S. 28.

45 Ebd., S. 29.

46 Wilhelm Gülich, Die Funktion der Forschungsbibliothek in der modernen Wirtschaft und Gesellschaft, in: Arbeitsgemeinschaft der technisch-wissenschaftlichen Bibliotheken (Hrsg.), Bericht über die 7. Tagung in Kiel am 24., 25. und 26. April 1958, Essen 1958, S. 17-33, hier S. 28.

47 Wilhelm Gülich, Bibliothekar und Dokumentar, in: Arbeitsgemeinschaft der technisch-wissenschaftlichen Bibliotheken (Hrsg.), Bericht über die 6. Tagung in Frankfurt a. M. am 14. und 15. März 1956. Nach Tonbandaufnahmen redigiert, Essen 1956, S. 73-81 u. 88-91, hier S. 79.

KLASSIFIKATION PLUS THESAURUS: DER MARBACHER SYSTEMATISCHE KATALOG

Die erste Systematik des Marbacher Sachkataloges wurde in den Jahren 1959/1960 entwickelt. Sie hatte den Anspruch, den Bereich der Literatur und Literaturwissenschaft in einer Fachklassifkikation vollständig abzudecken. Sie bestand aus zehn Hauptklassen, war also eine typische Dezimalklassifikation. Der Gesamtumfang betrug 1968 ca. 2.550 Klassen. Es gibt eine feste Baumstruktur, die Klassen sind präkombiniert. Die Systematik ist standortfrei, dient also nicht zur Aufstellung. Die zehn Hauptklassen der Fachsystematik von 1959/60 waren:

0 Allgemeines
1 Sprachen
2 Buch- und Handschriftenwesen
3 Weltliteratur und allgemeine Literaturwissenschaft
4 Deutsche Literatur und Literaturwissenschaft
5 Theater und Film
6 Bildende Kunst und Musik
7 Allgemeine Kulturwissenschaften
8 Geographie und Geschichte
9 Württembergica

Nach der Einführung des elektronischen Katalogisierungssystems Kallías 1999 wurde die Fachsystematik umstrukturiert. Die Online-Fassung war im Kernsammelgebiet im Dezember 2000 abgeschlossen, in den Nebengebieten im Jahr 2007. Man fächerte die zehn Großgruppen der alten Systematik auf. Es herrschte die Auffassung, dass in die bisherigen Hauptklassen zu viel einsortiert wurde. Grundgedanke war eine »saubere Trennung«, eine Entzerrung der Fachgebiete.[48] Bisherige Unterklassen wurden auf die Eingangsebene gezogen und zu Oberklassen, zum Beispiel teilte man die eine Klasse »Deutsche Literatur und Literaturwissenschaft« in vier selbständige Klassen (S 8 bis S 11). Vor allem im Bereich der Randgebiete wurden bisherige Sammelklassen aufgelöst und neue Ausgangsklassen definiert, die wiederum ausdifferenziert wurden. Diese Ausdifferenzierung hat eine Eigendynamik entwickelt und zu einer extremen Detailgliederung geführt: Die Anzahl der Klassen stieg von ca. 2.550 auf ca. 7.250 an, hat sich also fast verdreifacht. Die Marbacher Systematik ist heute mit bis zu acht Ebenen sehr tief gestaffelt. Die Tendenz ist, dass auch hochspezielle Themen klassifikatorisch erfasst werden – was eigentlich eher Aufgabe der verbalen Sacherschließung ist.

Die bis heute gültige Systematik von 1999/2000 umfasst 24 Hauptklassen:

S 1 Allgemeine Nachschlagewerke / Wissenschaft im allgemeinen
S 2 Buch-, Verlags- und Handschriftenwesen

[48] Zitate aus einem Konzeptpapier von 1999/2000, vermutlich vom damaligen Bibliotheksleiter Reinhart Tgahrt.

S 3 Medien
S 4 Sprache und Sprachwissenschaft
S 5 Weltliteratur und Vergleichende Literaturwissenschaft
S 6 Einzelne Literaturen der Welt
S 7 Einzelne Literaturen und deutsche Literatur
S 8 Deutsche Literaturwissenschaft
S 9 Deutsche Literatur: Gesellschaft und Geschichte
S 10 Deutsche Literatur einzelner Epochen
S 11 Deutsche Literatur einzelner Länder, Regionen, Orte
S 12 Theater
S 13 Musik
S 14 Kunst
S 15 Religion
S 16 Philosophie
S 17 Psychologie
S 18 Pädagogik
S 19 Politik-, Sozial- und Wirtschaftswissenschaften
S 20 Recht
S 21 Geschichte
S 22 Geographie
S 23 Württembergica
S 24 Naturwissenschaften und Technik

In den Konzeptionspapieren von 1999/2000 war explizit an eine symmetrische Zweiteilung der Systematik gedacht: Zum einen S 1 bis S 12 als Kerngebiete im weiteren Sinne, die sich wiederum in Grundlagengebiete (S 1 bis S 7) und das Kernsammelgebiet Deutsche Literatur und Literaturwissenschaft (S 8 bis S 11) untergliedern. Zum anderen S 13 bis S 24 als Neben- beziehungsweise Randgebiete. Sowohl der Systematik von 1999/2000 als auch ihrer Vorgängerin von 1959/1960 liegt also eine Architektur zugrunde, die mit den Grundlagengebieten ein Fundament legt, darauf das ›Kerngebäude‹ aufbaut und ergänzende ›Nebengebäude‹ errichtet. Durch diese Unterscheidung von Grundlagen-, Kern- und Nebengebieten hat sich im Laufe der Zeit ein konzentrischer Kreis von drei Bestandslevels mit unterschiedlicher Erwerbungs- und Erschließungstiefe herauskristallisiert: Kern, Umkreis und Rand.

Der Anspruch der Marbacher Forschungsbibliothek, eine Tiefenerschließung zu leisten, ergibt sich aus der Methodik, der Feingliederung und dem inhaltlichen Aufbau der Fachklassifikation. Auf den oberen Ebenen werden Gegenstandsbereiche beziehungsweise zugehörige Disziplinen (zum Beispiel Weltliteratur, Deutsche Literaturwissenschaft, Deutsche Literatur: einzelne Epochen) und literaturinterne Teilbereiche oder literaturwissenschaftliche Teildisziplinen (zum Beispiel Jahrhundertwende 1880-1909, Quellenkunde, Gattungen) unterschieden. Es handelt sich also primär um eine Gegenstandsklassifikation. Auf den unteren Ebenen wird nach Art und Inhalt der Publikationen (zum Beispiel Hilfsmittel, Textsammlungen, allgemeine Darstellungen), nach konkreten Erscheinungsformen (zum Beispiel

Zeitschriften, Reihen), nach den Gesichtspunkten »Allgemeines« und »Einzelnes« und nach literatursoziologischen Kriterien (zum Beispiel Literarisches Leben, Institutionen, Verlage, Literaturkritik) differenziert. Es gibt keine einheitliche, durchgängige Anwendung der Einteilungsmerkmale; oft greifen unterschiedliche Ordnungsprinzipien ineinander und werden gemischt. Während die Untergliederung nach Art und Inhalt der Publikationen sowie nach Erscheinungsformen für Systematiken üblich ist, kommen in der Differenzierung in Allgemeines / Einzelnes und in den literatursoziologischen Kriterien spezifische Charakteristika der Marbacher Systematik zum Ausdruck.

Ein Muster, das sich in der Gliederungsstruktur immer wieder zeigt, ist die Abfolge vom Allgemeinen und Grundlegenden zum Speziellen und Einzelnen: Einer Stelle für Allgemeines folgen Stellen für Einzelnes und Besonderes, zum Beispiel einzelne Aspekte, Begriffe, Probleme, Formen oder Zeitabschnitte. Die Arbeit mit den erkenntnistheoretischen Fundamentalkategorien Allgemeines und Einzelnes, die auf allen Ebenen der Systematik zur Anwendung kommen, ist typisch für analytische Klassifikationen. In der Marbacher Systematik sind die Stellen für Einzelnes die Anknüpfungspunkte für Schlagwörter oder Werktitel, mit denen die Systematik in sogenannten Systematikketten verfeinert und vertieft werden kann. Der Marbacher Katalog gehört zum Typus des systematischen Kataloges mit Schlagwortuntergliederungen. Es gilt das Prinzip der Verschränkung von klassifikatorischer und verbaler Sacherschließung. Diese Methode wurde zwischen 1919 und 1929 vom Mainzer Bibliotheksdirektor Hanns W. Eppelsheimer entwickelt und von vielen Hochschul- und Spezialbibliotheken übernommen, vor allem in Südwestdeutschland.

Eine der zentralen Fragen in der Erschließungstheorie zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg war, wie die »Spaltung der Sachkatalogisierung« in systematische Kataloge einerseits und sachbegrifflich orientierte Schlagwortkataloge andererseits überwunden werden kann.[49] Die von Eppelsheimer entwickelte Systematik hat eine Synthese von Klassifikation und Schlagwortvergabe entwickelt. Eppelsheimer erläuterte das »geistige Gesicht« des Mainzer Kataloges 1929 auf der Versammlung deutscher Bibliothekare in Königsberg:

> Grundlage ist eine Systematik, die aus drei Gliederungsebenenen (Fachgebiete, Hauptzweige der Fachgebiete, Teilgebiete) besteht. Der Aufbau der Systematik ist freigegeben, kein Anspruch auf eine Universalsystematik. Jedes Erschließungsobjekt wird einer Systemstelle zugeordnet. Dann erfolgt eine »formale Ordnung« mittels einer »Schlüsselung«. Es handelt sich um einen Zahlenschlüssel zur Bestimmung von Art und Inhalt der jeweiligen Publikation. An bestimmte Schlüssel können bei Bedarf zur weiteren Differenzierung Schlagwortreihen gehängt werden.[50]

[49] Vgl. Hans Trebst, Der heutige Erkenntnisstand in der Formal- und Sachkatalogisierung, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen 51 (1934), S. 435-451, hier S. 448.

[50] Hanns Wilhelm Eppelsheimer, Der neue Sachkatalog der Mainzer Stadtbibliothek, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen 46 (1929), S. 406-424.



Abb. 5: Der Marbacher Systematische Katalog wird durch einen Thesaurus erweitert. Hier die Systemstelle »Deutsche Literatur, Probleme« mit angehängten Schlagwörtern zur weiteren Differenzierung. © DLA

Eppelsheimer spricht daher explizit von einer »Annäherung an den Schlagwortkatalog«.[51] Der Katalog wird als Gebilde definiert, das in der Systematik die »Nachbildung des organischen Aufbaues der Wissenschaft« ist und andererseits in der Schlüsselung, d.h. der Vergabe numerischer Notationen, auf dem »Prinzip der Mechanisierung« beruht.[52] Das Ziel war, organisches und mechanisch-mathematisches Denken zu verbinden; der »Eigenart und dem Eigenleben der Wissenschaften« Freiraum zu lassen, aber »die Einordnungsarbeit weitgehend mechanisiert und vereinfacht« zu vollziehen. Die vorgegebenen Zahlenschlüssel können durch die mögliche Vergabe von Schlagwörtern flexibel vertieft werden.

Während sich bei Gülich mit den wie in einer Systematik weit gefassten Oberbegriffen beziehungsweise thematischen Einheiten eine Synthese von systematischer und verbaler Sacherschließung implizit andeutet, ist der innovative Ansatz von Eppelsheimer, beide Erschließungsmethoden explizit zu kombinieren. An diese Überlegungen aus dem Bibliothekswesen der Vorkriegszeit knüpfte Raabe in Marbach an und entwickelte sie weiter. Sie wurden in methodologischer Hinsicht

51 Ebd., S. 412.
52 Ebd., S. 410.

zum Grundprinzip beim Aufbau der Systematik. Inhaltlich wurde jedoch eine andere Traditionslinie wirksam.

Das zweite wichtige Charakteristikum der Marbacher Systematik ist die starke Betonung literatursoziologischer Begriffe, bei denen Handlungen beziehungsweise Handlungsausführende im Mittelpunkt stehen. Neben den Stellen für die interne Literaturbetrachtung finden sich immer wieder Kategorien für das literarische Umfeld. Die Feingliederung ist vor allem von der literarischen Feldtheorie beeinflusst, wie sie Pierre Bourdieu seit Mitte der 1960er-Jahre etabliert hat. Sie ergänzt die literaturimmanente Perspektive, die Werke rein aus sich selbst heraus interpretiert, um die empirische Untersuchung der sozialen Bedingungen der Produktion und Rezeption. Bourdieu hat »das Außerhalb des Textes, das Draußen der Literatur«, »die vernachlässigte Umgebung des Textes« in den Blick genommen.[53] Ziel der Feldtheorie ist die »Analyse der gesellschaftlichen Bedingungen der Produktion und Rezeption des Kunstwerkes«.[54] Bourdieu zeigt, wie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein zunehmend autonomes literarisch-künstlerisches Feld konstituiert. Die Autonomisierung manifestiere sich in zwei Tendenzen: Zum einen sage sich die moderne Ästhetik von Herkunft und Zugehörigkeit los, breche mit Traditionen und verfolge eine »Politik der Unabhängigkeit«.[55] Sie behaupte das Primat der Form gegenüber der Funktion, der Darstellungsweise gegenüber ihrem Gegenstand und weise jeden Zwang oder externe Nachfrage zurück. Zum anderen sei gerade für die autonome Kunst charakteristisch, dass sie ihre Herkunft und sozialen Bedingungen reproduziert und reflektiert. Die literarischen Revolutionen nähmen »die Gestalt einer Rückkehr zu den Quellen« an[56] und gingen mit einer »reflexiven und kritischen Rückwendung der Produzenten auf ihre eigene Produktion einher, die sie dazu führt, deren eigenes Prinzip und deren spezifische Voraussetzungen herauszuarbeiten«.[57] Bourdieu argumentiert daher, dass zwischen dem »Raum der Werke« und dem »Produktionsfeld« eine »Homologiebeziehung« besteht und sich beide Sphären gegenseitig widerspiegeln.[58] Eine »genetische Soziologie«[59] müsse Autor und Werk in ihrer Verflechtung mit den Akteuren und Institutionen des Produktionsfeldes sehen. Insofern versucht die Feldtheorie, die Interdependenzen zwischen dem »Raum der Werke« und dem »sozialen Raum« zu analysieren, also den Gegensatz zwischen interner und externer Literaturbetrachtung zu überwinden.[60]

[53] Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a.M. 1999 (Orig.: Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris 1992), S. 10 und S. 13.

[54] Ebd., S. 14.

[55] Ebd., S. 113.

[56] Ebd., S. 168.

[57] Ebd., S. 469.

[58] Ebd., S. 369 und S. 467.

[59] Ebd., S. 459.

[60] Vgl. auch Markus Joch, Literatursoziologie / Feldtheorie, in: Jost Schneider (Hrsg.), Methodengeschichte der Germanistik, Berlin 2009, S. 385-420.

Der Einfluss der Literatursoziologie und Feldtheorie zeigt sich zunächst im Marbacher Kernsammelgebiet auf der Ebene der Hauptklassen: Die Hauptklasse S 8 *Deutsche Literaturwissenschaft* bildet die Disziplin als autonomes System ab und gibt einen Überblick über die Instrumente der internen – formalen, strukturellen – Literaturanalyse und Interpretation. Dem steht die Hauptklasse S 9 *Deutsche Literatur: Gesellschaft und Geschichte* gegenüber, die das Verhältnis der Literatur zu Gesellschaft und Geschichte behandelt, also die Mittel der externen – historischen, soziologischen – Analyse darstellt:

S 9 Deutsche Literatur: Gesellschaft und Geschichte
S 9.1 Literatursoziologie: Allgemeine Darstellungen
S 9.2 Literatursoziologie: Autor, Schreiben, Autorschaft
S 9.3 Literatursoziologie: Literarisches Leben
S 9.4 Literatursoziologie: Literaturkritik
S 9.5 Deutschunterricht, Literaturdidaktik
S 9.6 Literaturgeschichte (allgemein)

Nach S 9 wird in S 10 *Deutsche Literatur: Einzelne Epochen* die Literaturgeschichte selber in den Blick genommen und die Feldstruktur im Hinblick auf Literaturepochen rekonstruiert. Anschließend differenziert S 11 *Deutsche Literatur: Länder, Regionen, Orte* das literarische Feld nach geografischen Aspekten.

Im Gegensatz zur »Methode Eppelsheimer«, die die Systematik durch den integrierten Thesaurus auf Einzelaspekte hin öffnet, kommt mit der literatursoziologischen Feldtheorie wieder vor allem die Makroperspektive zum Tragen. Die Literatur wird als Teilsystem der Gesellschaft betrachtet, das sich nur in Beziehung zu anderen Feldern und Akteuren verstehen lässt. Es kehrt zwar nicht das Organismusdenken des 19. Jahrhunderts wieder, doch liegt der Akzent deutlich auf den Beziehungen, den Zusammenhängen, dem Netzwerkprinzip. Die Marbacher Systematik trägt beides in sich: Die ganzheitliche Perspektive in ihrer modernen Form der Feldtheorie, aber auch die Pluralität durch Elemente des Kreuzkataloges und die Möglichkeit zur Beschreibung individueller Sachverhalte durch das Schlagwortprinzip. Ob und wie die literaturwissenschaftliche Sacherschließung im 21. Jahrhundert an diese beiden Traditionslinien historisch-kritisch anknüpfen kann, wird im folgenden Schlussabschnitt diskutiert.

LITERATURWISSENSCHAFTLICHE SACHERSCHLIESSUNG IM 21. JAHRHUNDERT

Die Nutzung der Marbacher Systematik geht seit Jahren zurück. Sacherschließungsinformationen werden immer weniger nachgefragt. Dies ist nicht nur ein Marbacher Problem. Aus fast allen Bibliotheken ist zu hören, dass ein hoher Anteil der bibliothekarischen Erschließungsleistung bei den Nutzern nicht ankommt.[61]

[61] Vgl. Heidrun Wiesenmüller, Daten härter arbeiten lassen und besser präsentieren.

Seit Jahren wird eine »Krise der bibliothekarischen Sacherschließung« konstatiert, weil das Publikum in Zeiten der Digitalisierung zunehmend die Verfügbarkeit des Volltextes erwartet und Erschließung nicht mehr als Heranführen an die Buchinhalte versteht.[62] Die bibliothekarische Fachliteratur schlägt als Gegenstrategie eine stärkere Kombination von klassifikatorischer und verbaler Sacherschließung vor. Es wird festgestellt, dass Schlagworte und Systematiken für sich allein den Fragestellungen nicht mehr gerecht werden. Mehrere Autoren fordern, dass »das Potential von Klassifikation und Verbaler Erschließung kombiniert wird«,[63] dass »eine Brücke zwischen verbaler und klassifikatorischer Erschließung« geschlagen werden soll.[64] Genau dieses Modell ist im Marbacher Systematischen Katalog realisiert. Dennoch ist die Benutzung rückläufig.

Ein Patentrezept für die Weiterentwicklung der Sacherschließung ist nicht in Sicht. Rein lineares Denken wird wohl nicht ausreichen, eher ein historisch-kritisches Herangehen, das ältere Methoden und Traditionslinien vergegenwärtigt und reflektiert, diese aber auch kritisch hinterfragt. Ein Modell für das kritische Prüfen und Aktualisieren der Erschließungstradition kann sich aus den geschilderten »Verschluss- und Öffnungsarten« der Marbacher Katalogen ergeben. Das ›Verschließen‹ ist ein Prozess, in dem die Kataloge als Ganzheit konzipiert werden, als Überblick und Synopse. Dagegen ist das ›Öffnen‹ eine Herangehensweise, die vorgegebene Ordnungen verlässt und individuelle Sachverhalte ins Blickfeld nimmt und mit einbezieht. Beide Prozesse in eine reflektierte Wechselwirkung zu bringen und aufeinander abzustimmen, könnte zum Leitfaden für die Reform der Katalogmethodik und Systematik werden.

In einem ersten Schritt wäre die Verschränkung von verbaler und klassifikatorischer Erschließung neu zu justieren. Die Feingliederung der Marbacher Systematik ist so hoch, dass Nutzer kaum zu den unteren Ebenen vordringen. Hier ist es angebracht, in der Tradition des Organismusdenkens größere thematische Einheiten zu bilden und die Gliederungstiefe beziehungsweise den Differenzierungsgrad auf der Mikroebene zu reduzieren.[65] Auch die universelle Ausdehnung der Systematik sollte wieder fassbarer werden. Eine so extensive Erschließung der Randgebiete wie bisher ist in einer germanistischen Spezialbibliothek nicht

Sacherschließung und Normdaten in Online-Katalogen, in: BuB. Forum Bibliothek und Information 62/1 (2010), S. 48-54.

[62] Vgl. Brigitta Nimz, »Die geteilte Erinnerung«. Erschließung im Archiv- und Bibliothekswesen, in: Friedrich Beck, Eckart Henning, Joachim-Felix Leonhard u.a. (Hrsg.): Archive und Gedächtnis. Festschrift für Botho Brachmann, Potsdam 2005, S. 299-323, hier S. 311.

[63] Joachim Eberhardt, Was ist (bibliothekarische) Sacherschließung, in: Bibliotheksdienst 46/5 (2012), S. 386-401, hier S. 398.

[64] Wiesenmüller, Daten härter arbeiten lassen und besser präsentieren, s. Anm. 61, S. 52.

[65] So ist die Untergliederung in »Allgemeines« und »Einzelnes« auf den tieferen Ebenen, wo es im Grunde nichts mehr Allgemeines gibt, inhaltlich nicht notwendig, sondern nur dadurch entstanden, dass mit der Stelle »Einzelnes« ein Anknüpfungspunkt für Schlagwörter benötigt wird. Auch die Feingliederung des Allgemeinen in untergeordnete Systemstellen für wiederum »Allgemeines«, »Geschichte« und »Theorie« geht zu weit.

sinnvoll.[66] Die Grundtendenz der Revision und Reform der Systematik wäre, größere thematische Einheiten und Netzstrukturen zu bilden, in denen Beziehungen der Teile dargestellt werden. Konkret würde dies bedeuten, dass zum Beispiel mehr literarische Gattungsbegriffe vergeben werden, also auch Primärliteratur in der Systematik erschlossen wird. In diese Richtung geht auch die Deutsche Nationalbibliothek, die in den letzten Jahren eine stärkere Nachfrage nach der Zuordnung der Neuerscheinungen zu Gattungen festgestellt hat und daher seit 2012 Gattungsbegriffe für belletristische Literatur vergibt.[67] Damit wird die Idee des Kreuzkataloges, der Primär- und Sekundärliteratur vereint, stärker betont.

Die angedeuteten Schritte zu einer Binnenreform der Systematik werden jedoch kaum ausreichen. Eine Systematik, die völlig losgelöst von anderen Ordnungssystemen im Raum steht, wird sich nicht halten können. Sie muss vielmehr mit anderen Erschließungsinstrumentarien verknüpft werden. Die moderne Erschließungstheorie argumentiert, dass zeitgemäße, innovative Angebote vor allem auch auf einer besseren Nutzung der bibliothekarischen Normdaten beruhen. Eine wichtige Rolle spielen in diesem Zusammenhang Überlegungen, die Sacherschließung in Zukunft eher werkbezogen durchzuführen und eine Normdatei der Werke aufzubauen.[68] Für diese Normdaten trifft die klassische Definition der Sacherschließung, die auf der Abgrenzung zur Formalerschließung beruht, nicht mehr zu.[69] Nach traditioneller Vorstellung ist die Formalerschließung wesentlich eine Transformationsleistung, während die Sacherschließung eine Interpretationsleistung darstellt. Moderne Katalogelemente wie etwa normierte Werktitel unterlaufen jedoch diese strikte Dichotomie und können »sowohl als Sacherschließung als auch als Formalerschließung fungieren«.[70] Denn Werktitel fassen die Primärliteratur formal zusammen, können aber auch zur Erschließung der Sekundärliteratur verwendet werden, wenn diese bestimmte Werke zum Gegenstand hat. Eine moderne Systematik müsste eine Verknüpfung zu diesen Personen-, Körper-

[66] Als Spezialbibliothek verfügt Marbach weder über die Mittel noch das Personal, um eine umfassende intellektuelle Klassifizierung und Klassifikationspflege außerhalb des Kernsammelgebietes zu leisten.

[67] Vgl. die Liste der in der DNB verwendeten Gattungsbegriffe, die sich an die Warengruppen-Systematik anlehnt, die im Verzeichnis lieferbarer Bücher des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels verwendet wird: ⟨http://www.dnb.de/SharedDocs/Downloads/DE/DNB/service/listeGattungsbegriffe.html⟩.

[68] Diese Überlegungen gehen auf das Datenmodell der *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR) zurück, in denen die oberste Entität das Werk als gedankliche Einheit ist. Die vier im Modell verwendeten Entitäten Work (Werk), Expression (Fassung), Manifestation (Erscheinungsform) und Item (Exemplar) erlauben die Darstellung verschiedener Arten von Beziehungen zwischen den zu einem Werk gehörigen Informationsobjekten. Es kann eine Art »bibliografischer Atlas« geschaffen werden, der etwa handschriftlichen Entwurf, publiziertes Werk und zugehörige Kontextmaterialien verknüpft. – Zu einer Normdatei der Werke vgl. auch Frank Förster, Die Erschließung belletristischer Literatur in Sachkatalogen wissenschaftlicher Bibliotheken im deutschsprachigen Raum, Leipzig 2009, S. 135-138.

[69] So auch Eberhardt, Was ist (bibliothekarische) Sacherschließung, s. Anm. 63.

[70] Ebd., S. 395.

schafts- und Werkdatensätzen aufbauen. Konkret heißt das, etwa an den Systemstellen, die einzelne Personen oder Institutionen einer literarischen Epoche erschließen, zu den entsprechenden Normdaten überzuleiten. Dadurch könnte die Systematik mit anderen Ordnungssystemen in Verbindung treten.

Zusammenfassend ergibt sich die These, dass die bibliothekswissenschaftliche Methodik und der inhaltliche Aufbau der Systematik nicht getrennt voneinander betrachtet werden dürfen, sondern nur durch ihr Zusammenspiel ein innovatives Potential entfalten. Die historisch-kritische Anknüpfung an die Traditionslinien in der Marbacher Erschließung bedeutet daher, dass eine Art Kreuzbewegung durchzuführen ist. Im Hinblick auf die methodologische Verschränkung von klassifikatorischer und verbaler Sacherschließung, die eine Aufschlüsselung und Öffnung des Kataloges geleistet hat, wäre wieder mehr das Moment der Ganzheit und Geschlossenheit zu betonen, indem größere inhaltliche Einheiten geschaffen werden. Dagegen müsste die Systematik mit ihrem universalen Anspruch, nahezu alle Wissensgebiete geschlossen abzudecken und für sich alleine zu stehen, dadurch stärker aufgeschlossen werden, dass sie mit weiteren Datenräumen verzahnt wird. So wie die literarische Feldtheorie den Blick auf literaturexterne Faktoren geöffnet hat, so sollte auch der Systemaufbau fortschrittsoffen sein und sich mit anderen Ordnungen arrangieren und verknüpfen. In einer Zeit, in der Erschließung durch »Social Tagging« – durch die freie Vergabe von rein subjektiven Schlagwörtern – propagiert wird, könnten die historischen Verschluss- und Öffnungsarten der Kataloge zum Modell für eine Sacherschließung im 21. Jahrhundert werden, die auf einem festen, objektiven Qualitätskern beruht, aber gleichzeitig den offenen Austausch mit anderen Ordnungssystemen sucht.

MARBACHER VORTRÄGE

NIKOLAUS WEGMANN

LITERATUR MADE IN GERMANY (EAST)

Ein Skalierungsproblem

Die Literatur der Deutschen Demokratischen Republik ist ein Fall für die Mediengeschichte. Das ist nicht sofort einzusehen, weil diese Literatur bislang über die Vorgaben einer politischen Geschichte definiert wird. Es beginnt mit der Gründung der DDR und der Geschichte des Kalten Krieges und endet in den vielen Einzelgeschichten vom Kampf zwischen bloßer Parteiliteratur und einer autonomen Literatur-Kunst. Doch das Ende der DDR war auch das letzte Datum des Kalten Krieges. Das Nachkriegsdeutschland mit seinen Haupt- und Staatsaktionen ist Geschichte.

Es braucht eine andere Verortung dieser Literatur. Die immer gleichen politischen Debatten und Ereignisse, die schweren Zeichen *Deutsche Frage*, *Wettkampf der Systeme* oder *kulturelles Erbe* – das alles hat sich abgenutzt. Ob damit auch die Literatur dieses untergegangenen Landes verstaubt, ist jedoch nicht entschieden. Immerhin kann man jetzt, nach dem Zeitalter der ideologisierten Politik, sehen, was diese Literatur doch unstreitig auch war: Eine faszinierende Episode in der Welt der Bücher, mit spezifischen Lektüren und Schreibweisen, singulärer Partizipation und einer ausgefeilten literarischen Infrastruktur. Die DDR war nicht nur Politik, sie war auch eine Mediengesellschaft.

*

Wie lässt sich diese These von der DDR als einem Ort spezifischer Schreib- und Leseverhältnisse einlösen? Statistische Informationen über Auflagenhöhe oder Vertriebskanäle ersetzen keine medienhistorische Analyse. Das Folgende versucht eine Beschreibung über den Parameter der Größe: Die Literatur der DDR ist der historische Versuch, Literatur über die bis dahin vertraute Maßstäbe hinaus zu steigern. Größen-Wachstum war die allgemeine Vorgabe an die landeseigene Literatur. Doch diese schöne Idee von einer ins Große gesteigerten Literatur erweist sich als ein folgenreicher Eingriff in den *Bauplan der Literatur*.

Was ist Größe in der Literatur? Kann man sie größer oder kleiner machen? Gibt es eine optimale, der Literatur inhärente Größe? All das sind ungewohnte Fragen. Wird Literatur primär als Kunst verstanden, meint »Größe« gerade nicht schiere Größe (im Englischen: *size* oder *bigness*), sondern ist Teil einer Semantik des ästhetischen Werts. Allenfalls eine quantitative Literatursoziologie oder eine mikrologisch verfahrende Buchkunde vermessen Literatur nach Umfang oder Reichweite.

DOI https://doi.org/10.46500/83531322-019 | CC BY-NC-ND 4.0

Skalierung – die Vergrößerung oder Verkleinerung eines Phänomens – ist kein Grundbegriff der Literaturwissenschaft. Skalierung ist, wie Claus Pias klargestellt hat, auch keiner anderen Einzelwissenschaft zugeordnet. Genau das macht den Begriff attraktiv für eine interdisziplinär verfahrende Literaturgeschichte. Es geht demnach nicht um die Übernahme einer bündigen Theorie aus einer avancierten Nachbarwissenschaft. Skalierung ist zuerst einmal eine fachneutrale Heuristik zur Formulierung von Forschungsproblemen.

Doch kann man ein Phänomen wie Literatur überhaupt als ein Skalierungsproblem analysieren? Dieser Einwand geht davon aus, dass man nur dort skalieren kann, wo die Phänomene in quantifizierbaren Daten erfasst sind. Alles Weitere, so die Hoffnung, ist dann nur noch eine Sache der Mathematik. Sie findet die unverrückbaren, und darin auch perfekten, Gesetze der Skalierung, die *Laws of Scaling*. Doch die hier zu verhandelnden Gegenstände sind berüchtigt dafür, sich nur schwer in Zahlen fassen zu lassen. Sie sind »notoriously difficult to quantify«, so der Anthropologe Robert Carneiro.[1]

Eine reine Methodenlehre wird schon mangels konzeptueller Vorarbeiten nicht weiterhelfen. Stattdessen soll eine Quelle zu Wort kommen, die auch ohne exakte Zahlen und genaue Vermessungen von einer ins Große gesteigerten Literatur erzählt: Auf der 3. »Arbeitstagung der Literaturproduzenten« – das war damals der links-alternative Gegenbegriff zum genialen Dichter – in München, im April 1970, wurde folgende Resolution verabschiedet:

> Im vergangenen Jahr hat sich herausgestellt, daß die Bundesregierung Literatur subversiv zur antisozialistischen Propaganda in der DDR eingesetzt hat. Zu dem Zwecke eigens angefertigte impressumlose Raubdrucke wurden mit Luftballons und Raketen in die DDR transportiert. Diese totale Manipulation von Literatur hat dazu geführt, die aufklärerische Funktion aller Literatur zu denunzieren, das Vertrauen in die befreiende Wirkung von Literatur zu zerstören und Reaktionen der sozialistischen Staaten gegen einige der Autoren hervorzurufen.
>
> Die Literaturproduzenten fragen die sozial-liberale Bunderegierung zwischen Erfurt und Kassel, ob die subversiven Literaturreaktionen eingestellt sind, und fordern sie auf *alle* bisherigen Aktivitäten in dieser Richtung mit Nennung von Daten, Zahlen und Namen öffentlich zu dokumentieren.[2]

Die hier verlangte Aufklärung hat es so wohl nicht gegeben. Es gibt nur wenige Spuren dieser Aktion. Im Jahr 2000, also 30 Jahre später, findet sich eine Notiz in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Anlass ist das 50-jährige Verlagsjubiläum von Rowohlt. In diesem Artikel gibt es eine kurze Passage über eine »Ballonaffäre« aus dem Jahr 1969:

[1] Robert L. Carneiro, Scale Analysis as an Instrument for the Study of Cultural Evolution Author(s), in: Southwestern Journal of Anthropology, Vol. 18, No. 2 (Summer 1962), S. 149-169. S. 166. URL: http://www.jstor.org/stable/3629014.

[2] Das Zitat ist aus der von 1964 bis 1982 publizierten Zeitschrift alternative – Zeitschrift für Literatur und Revolution: Literatur und Revolution. Beiträge aus Italien. Heft 72 /1970. S. 157 f.

> Am Lektorat und den linken Hausautoren vorbei, hatte die Bundeswehr drei antistalinistische Taschenbuchtitel in großer Stückzahl geordert. Als sei die Schrift nicht schon klein genug, schrumpfte sie das Format auf die Größe einer Maobibel und feuerte es mit Raketen buchstäblich ins Feindesland DDR.[3]

Es gibt also auch den zweiten Nachweis, die Geschichte ist bestätigt worden. Doch selbst nur als Gerücht ist dies bereits ein sprechender Beleg für die Sonderrealität der Literatur in dieser Zeit. Literatur mit Raketen der Bundeswehr, über die Mauer hinweg, in die DDR zu schießen, um so kraft subversiver Lektüren das politische Regime der DDR unter Druck zu setzen – das war 1970 zumindest ein realistisches Szenario. In der Wissenschaftsgeschichtsschreibung schätzt man das konstruktive Ineinander von Empirie und Narration längst als *empirically rich story*. Als eine solche »Story« ist diese Anekdote aus der großen Zeit der Literatur mehr als nur eine Sonntagsrede über die schöne Macht literarischer oder aufklärerischer Texte. Da die soziale Wertschätzung der Literatur ein ebenso allgemeiner wie ungeprüfter Topos ist, wird das Besondere an dieser anekdotischen Erzählung leicht übersehen beziehungsweise als angeblich immer schon bekannte Gegebenheit unterschätzt. Allein bemerkenswert an dieser Geschichte ist, dass Anerkennung und Geltung der Literatur über das bloß Übliche weit hinausgeht. Literatur *hat* in dieser historischen und räumlichen Konstellation gesellschaftliche Brisanz. Gemessen an den jetzigen Verhältnissen ist dieser Vorfall nicht nur komisch oder bizarr. Er ist auch eine erratische und darin faszinierende Botschaft aus einer Welt, in der Literatur allgemeine Relevanz hatte. Das ist nur gut 40 Jahre her und doch schon sehr weit entfernt. Die Mauer ist ja erst 1989 gefallen.

*

Wer sich für die Literatur der DDR interessiert, kommt an der Mauer nicht vorbei. Sie war – ja sie ist es noch immer – der interpretatorische Lackmustest, um Werke und Autoren auf ihre Haltung zum politischen Regime zu befragen. Mit der Mauer gab es eine Kurzformel für einen diffusen Kontext aus Politik-, Kultur- und Zeitgeschichte, auf den hin diese Literatur gelesen wurde. Doch die Ideologiegeschichte der Deutschen Demokratischen Republik ist nur noch für Experten oder Zeitzeugen interessant. Die Literatur dieses Landes aber, so ist zu vermuten, wird neue Aufmerksamkeit gewinnen, und das nicht als Folge einer grassierenden Ostalgie: Die Literatur der DDR ist der historische Beweis, dass es eine von den gegenwärtigen Verhältnisse radikal abweichende *Organisationsform* von Literatur gegeben hat.

Diese andere Form der Literatur ist ohne die Mauer nicht möglich gewesen. Eine Geschichte der DDR-Literatur bis zum Mauerbau 1961 schreiben zu wollen, so Klaus-Michael Bogdal mit der Gegenprobe auf diese starke Behauptung, ist

[3] Thomas Wirtz, Manuskripte? Nee, Mensch, Bordeaux! Guter Geist in kleinen Papierbehältern: Heute vor fünfzig Jahren kamen die ersten deutschen Taschenbücher aus dem Rowohlt Verlag auf den Markt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. Juni 2000. S. 53.

eigentlich nicht möglich. Vor diesem Stichjahr mangelt es schlicht am notwendigen Material. Es fehlen die »Werke […], die in das kulturelle Gedächtnis eingegangen sind.«[4]

Eine eigenständige DDR-Literatur hat es nicht schon mit der Staatsgründung im Oktober 1949 gegeben, einfach so, als gleichsam natürliche Folge einer politischen Zäsur. Richtig ist: Dass dieser zweite deutsche Staat auf deutschem Boden eine eigene Nationalliteratur haben sollte, war ein schon vor 1961 geltender Imperativ. Diese andere Literatur sollte es geben, und zwar auch und gerade als ein überlegenes Konkurrenzprodukt zur Literatur des Westens. Doch Realität geworden ist sie erst mit der radikalen Einhegung des Staats-Territoriums, also mit dem Bau der Mauer. Erst die Existenz eines geschlossenen Raums der Buchzirkulation machte die Kontrolle des Schriften- und Bücherverkehrs wirksam. Erst dann avancierte diese Literatur zum Leitmedium einer Gesellschaft, und das noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Geplant und organisiert hat das eine spezielle Kultur- und Literaturbürokratie mit Rückkopplung bis hinauf in die höchsten Ränge der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Mittels einer einheitlichen Planung und Leitung sollte es gelingen, ein landesspezifisches Literatursystem aufzubauen. Organisatorische Schaltzentrale war nach 1963 die »Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel« im Ministerium für Kultur. Die letzte Steuerungskompetenz lag beim Politbüro beziehungsweise dem Zentral-Komitee der SED. Von hier kamen die kulturpolitischen Vorgaben, von hier aus wurde auch über die Verteilung der Ressourcen entschieden. Seit 1970 gab es allein dafür eine eigene Papierkommission des ZK der SED.

Hat ein derart unwahrscheinliches Vorhaben funktioniert? Ist Literatur jenseits von bloßer Manipulation und Unterdrückung steuerbar? Wenn ja, mit welchen Kosten und, wenn es sie gibt, mit welchen Gewinnen war ein solches Unternehmen verbunden? Das lenkt die Aufmerksamkeit zurück auf die Mauer. Wenn es richtig ist, dass erst mit ihrem Bau eine genuine Literatur der DDR möglich wurde, muss sie auch selbst Gegenstand einer Geschichte der DDR-Literatur sein. Das meint kein Zurück in die alte Übereindeutigkeit, in der die Mauer als Symbol eines Unrechtssystems oder als ökonomische Schutz-Maßnahme fixiert wurde. Schließlich war die Mauer unstreitig auch noch etwas anderes, nämlich *gebaute Architektur*. Das ist, einmal ausgesprochen, evident. Dennoch wurde gerade diese Beschreibungsperspektive weitgehend ausgespart. Zwar gibt es die zahlreichen bautechnischen Rekonstruktionen der Mauer nach Länge und Höhe, nach Art und Menge der verwendeten Materialien oder der topografischen Anlage. Das alles wird in immer weitere Details hinein verfolgt, aufs Genaueste vermessen und bestens dokumentiert. Bis hin zu Fototafeln der Mauergraffiti auf der Westseite. Von Architektur dagegen war bei all dem nicht die Rede. Dafür fehlte auch ein kalter Blick.

[4] Klaus-Michael Bogdal, Alles nach Plan, alles im Griff. Der diskursive Raum der DDR-Literatur in den fünfziger Jahren, in: Georg Mein / Markus Rieger-Ladich (Hg.): Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Über den strategischen Gebrauch von Medien. Bielefeld 2004. S. 123-148. Online Germanistik im Netz: www.uni-bielefeld.de/lili/personen/bogdal/DDR-Literatur.doc

Provoziert durch der schiere Brutalität einer mitten durch die Stadt gehenden Mauer, gesichert mit Glasscherben und Stacheldraht, reagierte man mit Empörung – und sah im neuen Bauwerk zunächst nur eine KZ-Mauer.[5] Bis Ende der 60-er Jahre hieß die Mauer dann auch offiziell nur »Schandmauer«.

*

Doch wo gibt es überhaupt das gesuchte Sachwissen über die Mauer? Im Folgenden kommen zwei Experten zu Wort. Der eine ist Architekt, der andere war Direktor einer Nationalbibliothek. Rem Koolhaas, er ist der Architekt, erhielt im Jahr 2000 den Pritzkerpreis, eine Art Nobelpreis für Architektur. Jorge Luis Borges, er ist der Bibliotheksdirektor, hat den Nobelpreis für Literatur nicht bekommen. Aber er hätte ihn bekommen müssen.

Zunächst zu Rem Koolhaas und seiner Sicht auf die Berliner Mauer. Der kaum aufsatzlange Text verliert sich in Koolhaas' fast 1500 Seiten starkem Band *Small, Medium, Large, XL* von 1995. Doch da passt er genau hinein: Der Titel des Großbandes ist eine Paraphrase auf das Problem der Skalierung. Die Mauer ist in der Tat ein gigantisches Bauwerk. Größe ist für Koolhaas keine nur abgeleitete oder vernachlässigbare Kategorie. Sie hat vielmehr, so seine architekturtheoretische Grundeinsicht, einen eigenen Sinn: »Bigness generates its own logic«. Und die Mauer war definitiv sehr groß: Die eigentliche Berliner Mauer zwischen Ost und Westberlin war 43,1 Kilometer lang und als Stahlbetonmauer 3,6 Meter hoch. Der Mauerring um Berlin West zog sich 155 Kilometer, die innerdeutsche Grenzsicherung ging über 1378 Kilometer.

Zum Text selbst. Er hat den Titel »Field Trip«, was sich auch als »Exkursion« verstehen läßt. Genau das hat Koolhaas auch gemacht: 1971, zum Ende seines Architekturstudiums in London, fährt er nach Berlin, um sich die Mauer vor Ort anzusehen. Einziger Zweck seiner Reise sei, so Koolhaas im Rückblick von 1993 auf die Aufgabenstellung für seine Diplomarbeit, »to document *The Berlin Wall as Architecture*«.[6] Wie macht er das? Zunächst einmal erweist sich das so klar abgesteckte Projekt schwieriger als erwartet. Er hat sich verschätzt: »I had hoped to ›do‹ the wall in a day and then to explore the rest of the cities.« So schnell, und so glatt, geht es nicht. Das angeblich bloß zu dokumentierende Objekt vermag etwas, womit er nicht gerechnet hat: Die Mauer irritiert ihn. Sie setzt vorgefertigtes Wissen außer Kraft und ihre hypnotische Anziehungskraft verlangt – gleichsam als Gegenwehr – ein ernsthaftes Studium: »its attraction was hypnotic. It made me« – so Koolhaas im Rückblick auf die ihm abverlangte Anstrengung: »It made me a serious

[5] »Ich sehe die Mauer […] sie ähnelt einer Konzentrationslagermauer […] Glasscherben und Splitter zieren die Kuppe […]. Werden sie jemals wissen, was sie tun?«. So Klemens Krüger, Der 13. August in der DDR. Tagebuchaufzeichnungen (UKW-Sendung des Norddeutschen Rundfunks vom 10. Oktober 1961), in: Die Mauer oder der 13. August, hrsg. v. Hans Werner Richter, Reinbek 1961, S.7-20. S. 19f.

[6] Rem Koolhaas, Field Trip. A(A) memoir (First and Last …), in: Ders. u. Bruce Mau: S, M, L, XL. Rotterdam 1995, S. 215-232. S. 216.

student.« (231) Die Berliner Mauer ist anders als gedacht. Koolhaas berichtet, wie ihm nur das Staunen bleibt. »The greatest surprise: *the wall was heartbreakingly beautiful.*« (S. 222) Doch Koolhaas ist in der Konfrontation mit der Mauer nicht Künstler, sondern Architekt geworden. Seine Einlassung zur Ästhetik steht nicht im Kontext von Kunstwerken, sondern von Aufmerksamkeit und Interesse. Er registriert überrascht, wie wenig man noch auf die Mauer achtet.

Das gilt jedoch nicht für den angehenden Architekten. Er sucht die direkte Begegnung mit der Mauer – und hier hat er (s)ein Architektur-Erlebnis. Das ist keineswegs, wie man erwarten könnte, der schiere Realitätsschock oder eine düstere Beklemmung angesichts der realen Unüberwindlichkeit dieser Mauer. Koolhaas selbst spricht von »Epiphanie«. In ihrem Kern steht die Einsicht, dass dies nicht irgendein Bauwerk ist. Hier geht es für ihn vielmehr um die Architektur selbst: »It was as if I had come eye to eye with architecture's true nature«. (S. 223) Koolhaas wird im Angesicht der Mauer erst eigentlich Architekt. Ohne sich von ihrer Materialität, ihrer politisch-ideologischen Bedeutung oder ihrer Gewaltsamkeit ablenken zu lassen, erlebt er die Mauer als Architektur, ja als Inkarnation von Architektur überhaupt.

Koolhaas' Text sagt nicht, was er meint, jedenfalls nicht direkt. Wenn diese Mauer als Architektur zu beschreiben ist, dann nur unter der Voraussetzung, dass sich in ihr das Architektonische an der Architektur zeigt. »The Berlin Wall«, so Koolhaas einmal mehr in der Engführung von Mauer und allgemeiner Aussage über *die* Architektur, »was a […] demonstration of the power of architecture«. (S. 226) Ist die Natur der Architektur demnach zugleich ihre Macht? Wenn dem so ist, dann zielt das nicht auf die offensichtliche Verquickung von Architektur und politischer Macht. Denn Koolhaas interessiert sich nicht für das, was jeder Laie sieht: die Mauer als eine gigantische Blockade, die bei Androhung von Todesgefahr nichts und niemanden durchlässt. Es fehlt jede Rückbindung an die Deutsche Demokratische Republik und die Politik dieser Mauer. Vielleicht erlaubt der mit diesem Band gegebene Kontext – die Größen-Skala von klein bis zum sehr Großen – eine weitergehende Deutung. Die genuine Macht der Architektur läge dann in ihrer grundlegenden Fähigkeit zu skalieren – und genau diese Leistung demonstriert schlagend die Berliner Mauer. Einerseits ist sie eine simple Mauer. Doch in dem Maße, wie sie radikal hochskaliert wird und sehr groß wird, mutiert sie zu einem eigenen, ungleich komplexeren Bauwerk. Wie diese über-große Mauer in den gesellschaftlichen Kontext der DDR, wie dieses Bauwerk in Politik und Kultur dieses Landes eingreift, war für ihn dagegen kein Thema. Vielleicht hat es ihn damals nicht interessiert. Vielleicht aber war für ihn als angehender Architekt der Skalierung unmittelbar einsichtig, dass radikale Skalierung *schneller gebaut als verstanden ist.*

*

Borges schreibt, anders als Koolhaas, nicht direkt über die Berliner Mauer. Er schreibt – und darauf kommt es jetzt an – über »die Mauer und die Bücher«. Das ist zugleich der Titel eines Prosatexts aus dem Jahr 1961. Damit ist auch schon

angezeigt, wo es hingeht. Mit Borges soll die Mauer als ein sehr großes Bauwerk in die Welt der Bücher und in die Geschichte des Mediums Druck versetzt werden.

Borges Traktat erzählt einen historischen Fall. Gleich am Anfang steht die unmittelbare Engführung von Mauer und Büchern: »Ich las vor einigen Tagen, daß der Mann, der den Bau der nahezu unendlichen Chinesischen Mauer anordnete, jener erste Kaiser war, Schi Huang Ti, der ebenso alle Bücher verbrennen ließ, die vor ihm da waren.«[7] Das ist, so der Kommentar im Text, nicht uninteressant. Aber lohnt das schon eine historische Recherche über die Hintergründe und möglichen Deutungen? So besonders sei das ja gar nicht: »Geschichtlich betrachtet ist an den beiden Maßnahmen nichts Geheimnisvolles […] er errichtete die Mauern, weil die Mauern Verteidigungsanlagen waren; er verbrannte die Bücher, weil die Opposition sich auf sie berief, um die alten Kaiser zu rühmen.« Noch deutlicher, und schon die gleich folgende Pointe vorbereitend: »Bücher verbrennen und Befestigungen bauen ist allgemein Aufgabe von Herrschern.« Was diesen Text überhaupt erst in Gang setzt, was allein das Erzählen lohnt, ist jedoch etwas anderes: »das einzig Merkwürdige an Schih Huang Ti ist das Ausmaß seines Wirkens.« Diese Stelle zitiere ich noch einmal, jetzt auf Englisch: »the only thing singular about Shih Huang Ti was the scale on which he operated.« Geschichten über Mauern und Bücher gibt es viele. Erzählenswert ist allein diese eine, weil sie von einem »besonders großen Maßstab« handelt, in dem Mauerbau und Bücherzensur vollzogen wurden. Das eigentliche Thema ist demnach Skalierung. »Einen Obsthain oder einen Garten einzuzäunen«, so die Argumentation in der Wiederholung des Hauptgedankens, »ist gewöhnlich, nicht aber die Einzäunung eines Kaiserreichs.«

Und wie steht es mit den Büchern? Auch hier steht am Anfang der Kontrast zum nicht wirklich Beachtenswerten: Dass die Politik in die Welt der Bücher eingreift, die eigenen Vorstellungen ohne Rücksicht auf die Tradition und die Eigenwerte der Literatur durchsetzen will, davon hat man schon oft gehört. Neu und über alles Bisherige hinausgehend ist jedoch, dass ein Machthaber gleich alles, was es vorher an Gedrucktem gegeben hat, verbietet und durch eine andere Ordnung der Bücher ersetzen will: Zur Fallgeschichte wird diese Seltsamkeit aus der Geschichte erst, so Borges Text unmissverständlich, »als Schih Huang Ti befahl, daß die Geschichte bei ihm beginne.«

Von da an setzt der für Borges typische unendliche Strom von Deutungshypothesen und Reflexionen ein über das Wie und Warum dieser »two gigantic operations«. Dem ist hier nicht im Einzelnen zu folgen, zumal es, wie immer in den Texten von Borges, keine Gewissheiten gibt. Einzig das »Vielleicht« ist das Prinzip, nach dem hier aufaddiert wird. Stets hätte es auch wieder anders gewesen sein können. Haben Mauerbau und Kassation überhaupt gleichzeitig stattgefunden? »Man könnte auch annehmen, daß die Errichtung der Mauer und die Verbrennung der Bücher keine gleichzeitigen Handlungen waren.« So geht es ohne Fixpunkte weiter. Aus den vermeintlich simplen historischen Fakten wird schließlich ein Mythos. Man erzählt, dass …

[7] Jorge Luis Borges, Inquisitiones. Essays 1941-1952, Borges Werke in 20 Bänden. Bd. 7, Frankfurt a.M., S. 11.

Am Ende, die Bibliotheken sind konsultiert, die Hypothesen abgewogen, erscheinen der Bau der Mauer wie die Bücherverbrennung als ein erratischer Fund. Ein Anschwemmsel aus den Archiven der Geschichte. Ein einzelnes Dokument in einer uferlos großen Datenbank. Letztlich bleibt es angesichts der faszinierenden Größe dieser Operationen bei der Irritation. Das Verständnis bleibt aus. Am Anfang wie am Ende aller Deutungsanstrengungen ist immer nur der übergroße Maßstab (»enormous scale«). Größe ist und bleibt ein Faszinosum. Eine Form, die wie alle Formen, so Borges, »ihre Kraft in sich selber« trägt. (S. 14) Nur das scheint gewiss.

*

Die Deutsche Demokratische Republik war selbstredend kein kaiserliches China. In der kleinen Republik gab es nur einen Walter Ulbricht, Staatsratsvorsitzender der DDR und Statthalter Moskaus, der die Mauer bauen ließ. Dieses Land mit seinen bloß 18 Millionen Einwohnern existierte gerade mal 50 Jahre. Die Mauer nur 28 Jahre. Und doch: die *Radikalität* der Maßstabsvergrößerung springt auch hier ins Auge. Hier hat sich ein Land vollständig und auf allen Seiten eingemauert, und die hier praktizierte Intervention in die Welt der Bücher ist womöglich noch ehrgeiziger ausgefallen.

Maßstabsvergrößerung, sagt Koolhaas, generiert eine eigene Realität. »Scale: from quantity to quality«, so die anonym und frei im Netz zirkulierende Mini-Epistemologie der Skalierung. Auch Koolhaas hat keine explizite Theorie der Maßstabsveränderung, obwohl er als einer der Theoretiker der Architektur gilt. Es gibt nur diese kleine Heuristik, aber schon sie markiert den entscheidenden Punkt. Sie bricht mit der Vorstellung, dass es linear von klein nach groß gehe, und sich dabei außer der schieren Quantität nichts ändere. Das wird der tatsächlichen Komplexität nicht gerecht. Denn eine Aufwärts- beziehungsweise Abwärtstransformation verläuft nicht glatt und stetig. Vielmehr ist mit Schwierigkeiten und Überraschungen, mit Brüchen und Aggregatveränderungen zu rechnen. Man muss sich an den je konkret auftauchenden Problemen abarbeiten, von ihnen lernen, so Koolhaas als bauender Architekt. Gänzlich zum Verschwinden bringt man sie nicht. Anders als in Science-Fiction-Filmen, in denen der verrückte Wissenschaftler die Kinder oder sich selbst schrumpft, und zwar so, dass die Geschrumpften einfach nur sehr viel kleiner sind als zuvor, ansonsten aber noch immer aussehen wie vor der Schrumpfung. Genau dies, so das im Begriff Skalierung enthaltene Problembewusstsein, ist ausgeschlossen. In der Skalierung verändern sich nicht nur die absoluten Größen, sondern auch die Proportionen der einzelnen Teile oder Elemente der jeweils skalierten Phänomene. Arme oder Beine sind dann zum Beispiel im Verhältnis zu Kopf oder Rumpf disproportional, weil im kleinen oder großen Maßstab andere Funktionsgesetze gelten als in der Normalgröße. Verkleinern oder vergrößern sind sehr komplexe, meist erst im Experiment zu klärende Operationen.

Bei der Mauer scheint das alles noch unkompliziert. Immerhin lassen sich klein und groß in den vertrauten quantitativen Parametern von Länge und Höhe messen. Aber das ist nur eine trügerische Sicherheit. Wer weiß schon, wie eine Mauer funktioniert, die nicht einen Kilometer, sondern 40 oder 140 Kilometer lang ist?

Doch im Fall der Bücher ist die Maßstabsveränderung weniger leicht ersichtlich. Es fehlen schon die eindeutigen Größenparameter, um eine Skalierung überhaupt abmessen zu können. Ist es eine höhere Titelzahl pro Jahr? Oder eine höhere Start-Auflage? Mehr Leser, mehr Autoren? Eine vollständigere Durchdringung einer Gesellschaft? Im Fall der DDR-Literatur, so ist zu vermuten, kommt alles zusammen, ja die Planungsbürokratie wird ihrerseits noch zusätzliche Parameter erfinden, um die Literatur ihres Landes noch höher zu skalieren. Eine explizite Deckelung des Größenwachstums hat es nicht gegeben.

Borges Exempel scheint da einfacher. Gemessen wird mit der unbestimmten, aber dennoch sehr konkreten Zahl: »alle« Bücher stehen auf dem Index. Was vor einem bestimmten Stichtag publiziert wurde, verfällt der Kassation. Das ist ebenso simpel wie gewalttätig. Was im Schatten der Mauer als Intervention geplant wurde, zielte dagegen auf eine grundlegende Neuformatierung der gesamten Buchzirkulation eines ganzen Landes. Sie soll die positive Kraft der Literatur gesellschaftsweit Wirklichkeit werden lassen, ja aktiv befördern. Das ist neu, das ist im Anspruch radikal – und doch auch die Wiederaufnahme eines alten Glaubens an die Macht der Bücher und der Literatur. Seine große Zeit hatte dieser Glaube in den deutschen Territorien zum Ausgang des 18. Jahrhunderts mit der Idee einer Kulturnation. Hier liegt das medien-mythische Motiv, das als Hintergrundplausibilität die Hoch- und Überschätzung der Literatur mitgetragen hat. Ausgerechnet die Literatur, die nur für die schmale Schicht der Bildungsbürger essentielle Bedeutung hatte, und die sich – anders als Theater oder Film – einer kollektiven Rezeption eher sperrt, soll jetzt ein ganzes Staatswesen befördern. Auf dem Territorium der Deutschen Demokratischen Republik soll sie ausnahmslos jeden Leser adressieren können, alle und jeden einbeziehen in eine vergesellschaftende Lektüre: Große Literatur, so die Leitperspektive dieser Organisationsidee, ist eine Literatur mit *maximaler sozialer Inklusion*.

Doch was ist hier bloße Idee, was hat Realität? Ist das nicht doch nur ein illusionärer Anachronismus, eine Flucht in die Tradition und darin ein Angebot, um die bildungsbürgerlichen Schichten mit der DDR zu versöhnen? Das spielt sicherlich mit. Aber es gibt auch Sachargumente für das Großunternehmen. Sie kommen nicht aus der Kulturgeschichte oder einer Schichten-Soziologie, sondern aus der Medientheorie. Auch Marshall McLuhan, Klassiker der Medienwissenschaft, ist am Phänomen der Skalierung interessiert – und das gleich an zentraler Stelle seines Werks, behauptet er doch einen prinzipiellen Zusammenhang von Maßstabsveränderung und Medienwirkung. In *Understanding Media* von 1964 findet sich eine Grundregel, die erstaunlich genau zur Fallgeschichte passt. Über den Zusammenhang von Skalierung und Wirkung heißt es im Abschnitt *The Medium is the Message*: »In a culture like ours […] it is sometimes a bit of a shock to be reminded that, in operational and practical fact, the medium is the message. This is merely to say that the personal and social consequences of any medium […] result from the new scale that is introduced into our affairs«.[8] Trifft dies zu, dann ist Skalierung ein

[8] Marshall McLuhan, Understanding Media. The Extensions of Man, Cambridge 2001. S. 7.

primärer Faktor der Medienwirkung. Aber nicht weil mit der Maßstabsvergrößerung ein Medieninhalt wirkungsmächtiger verbreitet werden kann. Skalierung, so McLuhan, verursacht vielmehr *strukturelle Veränderungen* in den inter-personalen und sozialen Verhältnissen. Skalierung wirkt darüber hinaus immer beziehungsweise immer wieder, auch bei alten, in einer Gesellschaft schon längst etablierten Medien. Es braucht nur einen Maßstab*wechsel* – und gewohnte Verhältnisse ändern sich radikal. Selbst noch so vertraute Dinge wie das Gute Buch oder die Literatur, bei denen man ihr Dasein als Medium schon längst wieder vergessen hat, generieren dann neue Effekte, zeitigen neue Wirkungen, sowohl mit Blick auf die diese Medien gebrauchenden Individuen wie die gesamte Gesellschaft, in die hinein ein Medium implementiert wird. Nur der Maßstab, so der Lehrsatz McLuhans, muss neu sein. Das Medium dagegen – anders als es die Emphatiker neuer Medien behaupten – muss es nicht sein. Man ist versucht, noch einen Schritt weiter zu gehen und dies auch als einen Lehrsatz der Methode zu verstehen: Medienanalyse ist Skalierungsanylse.

*

Maßstabveränderungen gelingen nicht aus dem Stand. Das war selbst den idealistischsten Literaturfunktionären noch bewusst. Die Literatur musste dazu erst aufgerüstet werden. Materiell wie kunst- und literaturprogrammatisch. Eigentlich in jeder Hinsicht. Literatur musste gefördert werden, und zwar, und das ist hier Topos und Mantra, »wie noch nie zuvor.« (Johannes R. Becher) Also auch über das hinaus, was die westliche Form der Literaturzirkulation mit der Zentralinstanz des literarischen Markts vermag. Zielvorgabe war die eigene, die zweite oder die eigentliche deutsche Nationalliteratur. Wirklichkeit werden sollte sie als eine neue, quantitativ und qualitativ gesteigerte Form der Literaturzirkulation. War dieser forcierte Buch- und Ideenumlauf erst einmal als vergesellschaftender Wirkungsmechanismus etabliert, dann sollte auch die Legitimation eines zweiten Staates auf deutschem Boden gelingen. So jedenfalls die Medienutopie dieses kleinen Landes.

Doch all diese Erwartungen klingen nicht nur übersteigert. Sie sind es auch. *Hypertrophe* Steigerungsprojekte gibt es nicht ohne Risiko: es droht *Inflation*. Das große Projekt einer vergesellschaftenden Literatur war immer in Gefahr, in bloße Rhetorik und hohle Propaganda umzuschlagen. Genau das kann man am Beispiel der buchstäblich zahllosen Programmschriften, Reden zu Jubelanlässen und rituellen Rechenschaftsberichte beobachten. Das lässt es umgekehrt immer fraglicher werden, ob die mit der Vergrößerung einhergehenden Verheißungen noch gedeckt sind oder ob das Projekt nicht letztlich in eine Spekulationsblase führt, die radikale Abwertungen provozieren muss. Zumindest offiziell wusste man von dieser Problemlage nichts. Übertreibung hielt man für harmlos. Nach wie vor sollte die ganze DDR »Leseland« und »Literaturgesellschaft« werden. Dass das Projekt gerade im Zuge seiner Verwirklichung auf selbstgenerierte Schwierigkeiten stoßen musste, darauf war man nicht vorbereitet. Das Projektmanagement hat der pathetischen Programmatik vielleicht selbst geglaubt. Und nicht zuletzt: Wachstum hat man nicht immer als Managementaufgabe begriffen. Nur zu oft sprach man von

der jetzt endlich machtvoll einsetzenden »Entfaltung« der Literatur, geradeso, als wäre die anvisierte Hochskalierung ein natürlicher Prozess.

*

Inflationäre Tendenzen, so heißt es, sind willkommen. Jedenfalls solange man sie kontrollieren kann. Doch eben diese Kontrolle ist schwierig, zumal eine allzu grobe Intervention wieder neuen Schaden anrichtet. Genau diese intelligente Kontrolle wird im Verlauf der 28 Jahre Mauer-Republik dann auch die zentrale Aufgabe für die politische Ökonomie der DDR-Literatur sein.

Um erfolgreich intervenieren zu können, muss man wissen, was »draußen«, also dort, wo die Bücher geschrieben und gelesen werden, tatsächlich los ist. Und man muss wissen, dass der Wille zur Größe Skalierungsprobleme schafft. Die muss man als solche erkennen, um wirkungsvolle Maßnahmen ergreifen und ihren Einsatz richtig dosieren zu können, mit ihnen umgehen zu können. Die Bürokratie – und das gilt nachgerade für die gesamte DDR – tat sich damit schwer. Auch die Literaturbürokratie dachte in Jahresplänen und Produktionsziffern. Ob aber die Literatur auch weiterhin als eine Stimme von Belang anerkannt wird, ist keine einfache Ziffer in der Buchführung. Der eigentliche Maßstab hierfür ist die *Autorität der Literatur*. Autorität ist für die Geltung von Literatur essentiell. Sie ist der Goldstandard, der jede Spekulation auf immer noch Größeres allein decken kann. Doch Autorität, verstanden als die positive Macht, auf die man freiwillig hört, ist ebenso empfindlich wie flüchtig. Solche Glaubwürdigkeit kann gerade nicht vom Staat verliehen werden. Vielmehr ist der Abstand zwischen Literatur und staatlicher Politik für den Sonderstatus der Literatur essentiell. Wäre dem nicht so, könnten die Leser gleich die Verlautbarungen der Partei lesen.

Bleibt nur zu fragen, wie die DDR mit diesem heiklen Problem einer der Literatur als Literatur eigenen Autorität umgegangen ist. Gab es dafür überhaupt ein Wissen, eine intuitive Einsicht in die Zusammenhänge? Das ist längst nicht mehr nur ein Spezialproblem der Literaturbürokratie in der DDR. Auch die Literaturwissenschaft ist hier gefordert. Wo die Quellen der literarischen Autorität zu suchen sind, ist eher ein Forschungsprogramm als ein gut erforschtes Terrain. Im Folgenden sollen drei Fundorte vorgestellt werden. Wahrscheinlich gibt es noch mehr. Doch schon diese drei sind komplex und verlangen eine eingehende Untersuchung. Hier muss es bei drei knappen Skizzen bleiben.

Ist die Frage nach der Autorität auf dem Tisch, ist für den westlichen Betrachter auch schon ein Urteil gesprochen: Eine staatlich gelenkte Literatur kann keine eigene Autorität geltend machen. Als Staats-Literatur ist Literatur schon immer korrupt. Sie kann nicht mehr sein als eine Art Bauchredner für die Politik. Doch das verkennt die medienpolitische Ausgangslage in der DDR. Sämtliche Informationsmedien der DDR – Nachrichtenagentur, Zeitungen, Rundfunk, Fernsehen – waren staatliche Medien. Unabhängigkeit, selbst in kleinen Dosierungen, gab es nicht. Die Kontrolle durch den Parteiapparat – nicht durch die Stasi – war vollständig. Mehr noch, und das ist entscheidend, von dieser vollständigen Kontrolle wussten auch alle Zeitungsleser und Fernsehzuschauer. Über die wirklichen Verhältnisse des

Landes konnte man sich hier gerade nicht informieren. Jenseits dieser Parolen und Verlautbarungen gab es nur noch die Literatur. Sie galt als einzige ernstzunehmende Informationsquelle. Nur sie hat man mit Treu und Glauben – *bona fides* heißt das in der Lehre von der Quelle – gelesen. In der Konkurrenz der Medien war dies eine Art Alleinstellungsmerkmal. Es war diese *vertrauenswürdige* Position, die der Literatur volle Aufmerksamkeit garantierte – und sie zum Leitmedium der DDR aufsteigen ließ. Diese Karriere war stets prekär, abhängig vom Fortbestand der Mauer und dem Fehlen unabhängiger Nachrichtenmedien. Rein ästhetische oder literarische Qualitäten fallen gegenüber den medienspezifischen Vorzügen zurück. Wer mehr wissen wollte als es die offizielle Version der Welt erlaubte, der kam an der Literatur nicht vorbei – und genau das ist die praktische Definition eines Leitmediums: Es ist das Medium, das »nicht eigentlich vermeidbar« ist.[9]

Zweite Skizze: Die reale Buchzirkulation ist immer von einer real-idealistischen Planwirtschaft zu unterscheiden. So gab es in der DDR – inmitten einer allgemeinen Literaturinflation – durchaus auch Knappheit. Es gab immer auch kleine Inseln der Unterversorgung. Was auch Vorteile hat: Das Buch wird wieder erfahrbar als ein Objekt der Begierde, als ein Gegenstand, für den man weder Kosten noch Mühen scheut.

Genau das ist Thema ungezählter Anekdoten über die real existierenden Beschaffungsschwierigkeiten. So gab es zwar viele Buchläden, aber gerade der Buchladen konnte sehr schnell ein Ort des kontrollierten Mangels sein: »There are bookstores everywhere« schreibt zum Beispiel Duncan Smith, ein kanadischer Gastprofessor aus Rostock.[10] Für einen Nordamerikaner, der nur seine Heimat kennt, eine überwältigende Entdeckung. In den 70ern – also lange vor dem »Amazon-Zeitalter« – waren Buchläden in Nordamerika eine Seltenheit, erst recht im Kontrast zu dieser intensivierten Buchzirkulation. Auch die hohe Zahl an Buchläden in der DDR ist Teil der allgemeinen Hoch-Skalierung.

Doch die erste Begeisterung weicht schnell einem noch größeren Erstaunen. Wie ein Medien*ethnologe* registriert Smith in eben diesen Buchläden seltsame Zugangspraktiken. So konnte man nicht einfach hineingehen und das Buch seiner Wahl kaufen. Die Erlaubnis einzutreten war nämlich gekoppelt an die Aufnahme einer der gleich am Eingang aufgestapelten Einkaufskörbe. Waren die Körbe aber aus, weil bereits in Umlauf, musste der Bücherkäufer warten, bis erst wieder ein Korb frei wurde.

Doch selbst dann – also mit Korb – konnte man noch immer nicht einfach das Buch seiner Wahl kaufen oder wenigstens bestellen. Schon gar nicht die aktuelle Gegenwartsliteratur. Ein neues Buch von Christa Wolf oder Volker Braun – die Reihe ist potenziell lang – war angeblich immer schon sofort weg. Aus dem Regal gekauft oder auch nur aus dem Regal genommen, um dann unter der Hand an bevorzugte Kunden weitergegeben zu werden. »Bückware« hieß diese nur als

[9] Jochen Hörisch, Einleitung in : Peter Ludes, Einführung in die Medienwissenschaft. Entwicklungen und Theorien, Berlin 1998, S. 11-32, hier: S. 30.

[10] Duncan Smith, Walls and Mirrors. Western Representations of Really Existing German Socialism in the German Democratic Republic, Boston 1988. S. 148.

knappes Gut zirkulierende, und gerade auch deswegen besonders begehrte und geschätzte Literatur. Neue Auflagen konnten lange dauern. Papier war ja immer knapp – und die sozialistische Produktion, gewollt oder ungewollt, gerade nicht flexibel.

Dritte Skizze: Eine letzte, zugleich die wichtigste Quelle für den eigentümlichen Sonderstatus der DDR-Literatur, ist die Zensur, genauer: die Zensurpraxis. Das ist ein (zu) weites Themenfeld. Schließlich braucht es hier Daten und Fakten, Analysen an konkreten Beispielen. An dieser Stelle nur so viel: Auch die Zensur, so leicht und schnell sie uns zur Empörung nötigt, ist kein simpler Sachverhalt. Auch die Zensur muss gelesen, auch sie muss genau bei ihrer Arbeit beobachtet werden. Dann ließe sich auch zeigen, dass die Zensur, gerade weil es sie gibt und sie angewandt wird, ausgerechnet jene Kräfte und Autoritäten stark macht, gegen die sie ins Feld geführt wird. Das geschieht unfreiwillig und gleichsam hinter ihrem Rücken. Doch es ist unvermeidbar. Als These: So ist der Einsatz der Zensur ja nur dann zu rechtfertigen, wenn man in dem, was da zensiert wird, eine Gefahr erkennt beziehungsweise per Vollzug der Zensur eine reale Bedrohung behauptet. In Gefahr war zuerst und immer die sozialistische Ordnung, die Parteidisziplin und letztlich eben die Deutsche Demokratische Republik selber. Genau diese mittels ausagierter Zensurmaßnahme immer wieder in die Welt gesetzte Gefährlichkeit der Literatur, hat die Literatur aufgewertet. Erst auf diesem Weg konnte die Literatur, die doch nur Texte schreibt, Gedichte vorträgt oder Leser gewinnt, zu jenem *Gegner* avancieren, gegen den – das ist die ironische Schleife – angeblich nur immer weitere Zensurmaßnahmen etwas ausrichten konnten. Die staatliche Literaturpolitik, so erfolgreich ihre Skalierungsstrategie auch war, konnte dieser ausweglosen Feedback-Struktur nicht entkommen. Erst die Zensur, erst das Überwachen, Schikanieren, Zersetzen und Verbieten, hat der Literatur Relevanz, ja Brisanz und Gefährlichkeit verliehen. Die Leser der DDR wussten selbstredend nicht von allen diesen oft geheimen Maßnahmen. Aber dass zensiert wurde, dass das Wichtige vielleicht nur zwischen den Zeilen zu lesen war, das war allgemeines Wissen in dieser Welt der Bücher. Jedes Buch, jeder Autor hatte – so die Erwartungshaltung der Leser – immer schon mit der Zensur zu tun, und genau deswegen war Literatur auch immer schon relevant. Hier endlich beim Leser angekommen, findet sie nicht mehr nur in Zahlen und Zirkulationsmustern statt, sondern in konkreten Texten und Werken, in Autoren mit Namen und Rang. Allgemeine Bücher- und Leseverhältnisse werden zu intrinsischen Qualitäten einzelner Werke.

Das Verhältnis von Zensur und Literatur muss man sich als einen *Infight* denken, als eine Verklammerung, aus der heraus erst Gegnerschaften entstehen. Das Modell dieses Kampfes um Autorität ist kein hehres und pathetisches. Das behaupten nur – und mit Gründen – die Betroffenen. Es handelt sich, technisch und neutral gesehen, eher um ein Aufschaukeln, um Rückkoppelungen und Selbstverstärkungen. Aber auch kleine Dinge können gravierende Folgen haben.

*

All das ist inzwischen Geschichte. Mit dem Ende der DDR und dem Fall der Mauer hat auch die Literatur dieses Landes ihr Ende gefunden. Doch wie soll man es jetzt mit dieser Literatur halten? Was bleibt? Kann sie als DDR-Literatur einen eigenen Wert behaupten?

Die Wertfrage wird meist als eine Frage der Ästhetik verstanden. Gemessen an dieser Vorgabe wird Literatur erst dann satisfaktionsfähig, wenn sie primär ein gelungenes Kunstwerk ist. Dass man einzelnen Texten, einem Roman von Christa Wolf, einem Stück von Heiner Müller, auch über das bloß Zeithistorische hinaus Qualität zubilligt, trifft nicht den Punkt. Denn auch diese Kritik hat ihren Wertungskanon aus dem Westen, auch dann, wenn er Weltliteratur heißt. Noch immer wird die Literatur der DDR an anderen Formen der Literatur, an anderen Zirkulationsmustern und Skalierungen gemessen.

Dass das problematisch ist, kann man leicht sehen. Doch damit ist noch nicht die Frage beantwortet, wie denn überhaupt ein Wertmaßstab aussehen soll, der hier angemessen ist. Dies umso mehr, wenn die Literatur der DDR nicht als Kunst, sondern als Medium, als Leitmedium der DDR beschrieben wird. Kunst einen Wert zuzuschreiben, das ist selbstverständlich. Im Bereich der Medien ist dagegen all das weitgehend unbekanntes Gebiet.

Doch auch in der Welt der Medien gibt es Wertzuschreibungen. Der folgende Vorschlag geht zurück auf ein bereits sehr altes Wertungstheorem. Alt ist hier wörtlich zu verstehen, selbst noch für das Medium Buchdruck. Vermutlich gibt es nicht einmal ein genaues Erstdatum für die Formulierung. Immerhin gibt es mit Cervantes eine besonders prominente Fassung dieses Wertkalküls. Sein *Don Quijote* (1605 beziehungsweise 1615) ist ein Buch nicht über Windmühlen, sondern über Bücher und das Lesen derselben. Don Quijote liest bekanntlich besonders gern Ritterromane – und alle Welt will ihm beweisen, dass das nur Schund sei. Flunkerei, Illusion, Lüge. Aber seine Gegenrede hat es in sich. Sie lässt sich gar nicht auf ein besonderes Buch oder Genre ein. Sie verweist vielmehr auf die Zirkulation, genauer: auf den Erfolg, den ein Buch in der Zirkulation der Bücher hat – und wie mit dem Erfolg auch die Glaubwürdigkeit des Buches selber steigt. Jedenfalls dann, wenn der Erfolg sehr groß, und das heißt vor allem: wenn er allgemein und ungeteilt ist:

> Die Bücher, die mit königlicher Erlaubnis und mit Genehmigung der Zensurbehörden gedruckt sind und mit allgemeinem Beifall gelesen und gefeiert werden von groß und klein, von hoch und niedrig, von den Gelehrten und den Ungelehrten, von den Leuten aus dem Volk und den Edelleuten, kurz, von jeder Art Personen, wes Standes und Berufs sie auch seien, diese Bücher sollen Lüge sein?[11]

Das Argument steckt in der Ausführlichkeit, mit der die verschiedenen Leser aufgezählt werden. Die Liste ist nicht nur lang, sie ist in ihrer Vollständigkeit der schiere Beweis. Bücher, die »mit allgemeinem Beifall« gelesen werden, sollen auch

[11] Miguel de Cervantes, Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha, München 1973 (1956), S. 513.

die sein, die wirklich zählen. Um der Wirkung des Arguments willen muss dann auch im Einzelnen gesagt werden, wer zu diesem unabsehbar großen Leserkreis, wer zu diesem gesellschaftsweitem Publikum zählt. Jede weitere Adresse, jede weitere Addition demonstriert das hier favorisierte Werturteil: Groß und Klein, hoch und niedrig, gelehrt und ungelehrt, das Volk und die Edelleute, alle Stände und Berufe. Am Ende dann, die Satzperiode war schon lang, die zur Pointe gesteigerte Kurzformel: Diese Bücher werden gelesen und gefeiert »von jeder Art Personen«.

Qualität bemisst sich demnach nicht in künstlerischer Vollkommenheit, oder wie die werkästhetischen Parameter auch heißen mögen. Hier zählt allein die Wirkung. Über Geltung und Rang entscheidet die Glaubwürdigkeit und damit die Autorität, mit der ein Buch spricht. Und der Beweis, dass man diesem Buch trauen kann, ist der besonders große, weil gesellschaftsweite Erfolg. Ein einzelner Leser kann in seinem Urteil irren oder falschen Interessen folgen. Sehr viele, ja buchstäblich alle – so die Logik dieses buchhistorischen Wertarguments – irren sich dagegen in ihrem *kollektiven Urteil* nicht.

Doch hat es in der DDR tatsächlich solche Erfolgsbücher gegeben? Die Literatur hatte in der DDR ein hohes Ansehen – als Institution. Einzelne Bücher oder Autoren fallen dagegen weniger ins Gewicht, auch wenn es auflagenstarke Titel und prominente Autoren gab. Richtig ist aber auch, dass man in der DDR den von Don Quijote so gepriesenen Buchtypus als Ideal anstrebte. In die Zirkulation kamen weder Texte der Trivialliteratur noch hermetische Formexperimente. ›High‹ und ›Low‹ als alte rhetorische wie standes- oder schichtensoziologische Unterscheidung, sollte es als Distinktions- und Ausschlussregel nicht mehr geben. Erlaubt und gefördert wurde allein ein mittlerer, immer *lesbarer* Prosa-Stil: Diese Literatur hatte für alle zugänglich sein. Auch Zugänglichkeit, so das Kalkül dieser organisierten Literaturzirkulation, ist steigerbar.

Folgt man dieser Argumentation, dann entscheidet sich in der Zirkulation nicht nur das Zustandekommen der Literatur. Die Zirkulation entscheidet auch über ihren Wert. Eine Literatur, die als publiziertes Buch allgemein und mit anteilnehmendem Beifall gelesen wird, ist nach diesem Lehrsatz rühmenswert. Ist dann nicht auch die Literatur der DDR, in ihrem praktischen Willen zu einer auf die gesamte Leserschaft, auf das gesamte Gemeinwesen ausgedehnten Zugänglichkeit, eine Literatur von Rang?

ULRICH RAULFF

JAHRESBERICHT DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

2012/2013

Was sind fünf Jahre im Leben einer Gesellschaft, deren Wurzeln tief ins 19. Jahrhundert reichen? Im Leben eines Menschen, auch dem einer Gruppe, können fünf Jahre eine lange Zeit sein, erst recht, wenn sie im Streit vergingen. Um die Satzung der Deutschen Schillergesellschaft ist lange und erbittert gestritten worden – so lange, dass manche Betrachter nur noch den Kopf schütteln mochten und die ersten Mitglieder sich entsetzt abwandten: Angehörige einer literarischen Gesellschaft hatten sie sein wollen, nicht Mitglieder eines Vereins von Streithanseln. Umso größer war die allgemeine Erleichterung, als im März des Jahres 2012 endlich gelang, was zeitweise schon unmöglich erschienen war, eine vernünftige, maßvolle Reform der Satzung. Sie beließ dem Verein seine einzigartige und verantwortungsvolle Rolle als Träger der Institute und stärkte die Organe der Gesellschaft, indem sie deren Größe, Zusammensetzung und Funktion einer vernünftigen Neugestaltung unterzog. Das Resultat der Abstimmung vom 10. März, eine überwältigende Mehrheit für den neuen Entwurf, wurde sowohl im Schoß der Schillergesellschaft als auch in der Öffentlichkeit mit großer Befriedigung aufgenommen. Hatte die Gesellschaft doch vor aller Augen den Beweis erbracht, dass sie sich den Anforderungen einer neuen Zeit zu stellen und den Ansprüchen an den Träger einer der bundesweit wichtigsten Einrichtungen geisteswissenschaftlicher Forschung gerecht zu werden vermochte. Angeleitet von dem klugen, dreiköpfigen Moderatorenteam (Senatorin a.D. von Welck und die Professoren Oebbecke und Riedel) hatte die Schillergesellschaft in der letzten, entscheidenden Phase des fünfjährigen Ringens sich ihrer Tugenden als Bürgergesellschaft besonnen und unter Anspannung aller kommunitären Kräfte die für die Zukunft tragfähige Lösung gefunden. Es war, als sei die kreative Kraft der Literatur in ihr angestammtes Haus zurückgekehrt.

Als Folge der Abstimmung vom 10. März setzte ein Prozess der Ablösung der alten Gremien durch die neuen ein. Aus dem bisherigen Wissenschaftlichen Unterausschuss wurde ein Wissenschaftlicher Beirat, aus dem Ausschuss das Kuratorium. Bei der ordentlichen Mitgliederversammlung am 14. Juli wurde der vom Ausschuss der Mitgliederversammlung zur Wahl vorgeschlagene Kandidat, Prof. Dr. Peter-André Alt, Präsident der Freien Universität Berlin, zum neuen Präsidenten der Deutschen Schillergesellschaft gewählt. Als sein Stellvertreter wurde Thomas Keller, Vorsitzender der Geschäftsleitung Region Württemberg der Deutschen Bank AG, gewählt. Gemeinsam mit Philipp Haußmann, dem Vorstandssprecher

DOI https://doi.org/10.46500/83531322-023 | CC BY-NC-ND 4.0

der Ernst Klett AG, und Herbert Pötzsch, Bürgermeister der Stadt Marbach (Kassenwart), bilden sie den neuen Vorstand der Schillergesellschaft.

Prof. Dr. Manfred Erhardt, der als Präsident die Geschicke der Deutschen Schillergesellschaft von 2002 bis 2012 geleitet und sich große Verdienste um Marbach erworben hat, und Hans Dietmar Sauer, der ehemalige Vorstandsvorsitzende der Landesbank Baden-Württemberg, der nach zwölfjähriger Amtszeit als Vizepräsident der Gesellschaft auf eine neuerliche Kandidatur verzichtete, wurden mit dem großen Dank des neuen Präsidenten, des Vorstandes und des Kuratoriums aus dem Amt entlassen. Die feierliche Verabschiedung von Manfred Erhardt erfolgte ein halbes Jahr später, am Abend der Schillerrede 2012, dem 4. November.

Diese Schillerrede stellte nicht nur kalendarisch, sondern fraglos auch inhaltlich einen Höhepunkt des Jahresprogramms dar: Orhan Pamuk, Träger des Nobelpreises für Literatur im Jahr 2006, trug in englischer Sprache auf überaus erhellende Weise seine Gedanken zu Schillers ästhetischen Kategorien des Naiven und Sentimentalen vor und verband sie mit seiner eigenen Denkfigur des unschuldigen Romanciers. Pamuk war der zweite, auch politisch agierende Autor, der 2012 in Marbach zu Gast war. Am 27. September war unter großer Teilnahme des Publikums die von den Medien sehr stark rezipierte Ausstellung »Kassiber. Verbotenes Schreiben« eröffnet worden. Der sehr persönlichen und deshalb umso eindrücklicheren Eröffnungsrede von Fritz J. Raddatz folgten eine Lesung und ein Gespräch mit Liao Yiwu, dem regimekritischen chinesischen Dichter, der wenige Tage später mit dem Friedenspreis des deutschen Buchhandels ausgezeichnet wurde. Er, der selbst lange Zeit im Gefängnis verbracht und dort verbotener Weise weitergeschrieben hat (originale Kassiber von seiner Hand waren in der Ausstellung zu sehen), beeindruckte durch seine literarische und musikalische Präsentation und seine zurückhaltende Persönlichkeit aufs Tiefste.

Weitere Ausstellungen in den unterschiedlichen Formaten unseres Hauses befassten sich mit der Entstehung der Insel Bücherei, mit Ror Wolf und Gershom Scholem (»Suhrkamp Insel«), Zeitkapseln zielten auf den Besuch von Königin Elisabeth II. in Marbach und auf das Wirken von Hermann Lenz. Florian Illies stellte sein Buch über das Jahr »1913« vor, Saul Friedländer präsentierte seine Kafka-Biografie. Hans Ulrich Gumbrecht, Christoph Ransmayr und Lothar Müller lasen ebenfalls aus ihren jüngsten Werken und zogen ein zahlreiches, interessiertes Publikum an. Zu Gast auf der Schillerhöhe war auch Volker Schlöndorff, der seinen an Ernst Jüngers Tagebüchern und Berichten orientierten Film »Das Meer am Morgen« vorstellte.

Den prominenten Auftakt des wissenschaftlichen Programmjahrs hat eine Tagung im Februar gemacht, die zu Ehren von Peter Handkes bevorstehendem 70. Geburtstag stattfand. Zehn Jahre älter wurde im September Karl Heinz Bohrer, der ebenfalls durch eine Tagung, an der er selbst teilnahm, geehrt wurde. Weitere Themen, die in Kolloquien diskutiert und abgehandelt wurden, waren: »Literarische Innenräume. Wohnen in Literatur«, »Paul Valéry und die Wissenschaften«, »Germanistik 1780-1920«. Der Dritte Internationale Marbacher Sommerkurs beschäftigte sich unter reger Teilnahme junger Forscher dem Thema »Norm und Natur des Verstehens. Neue Ansätze der Hermeneutik«. Mit Rudolf Alexander

Schröder und mit dem anwesenden Schriftsteller Paul Wühr, dessen Vorlass eben erst nach Marbach gekommen ist, befassten sich zwei weitere Tagungen.

Womit wir bei den Erwerbungen wären: Auch Karl Heinz Bohrers Vorlass ruht nun in Marbach, ebenso wie derjenige von Tankred Dorst und Ursula Ehler. Erfreulicherweise konnte der »Vorlass«, also die Manuskripte und Aufzeichnungen von Wilhelm Genazino für das Deutsche Literaturarchiv erworben werden. Gestiftet wurde der Nachlass des Mediziners und Philosophen Viktor von Weizsäcker, der insbesondere durch seine reichhaltige Korrespondenz auf vielfältige Weise mit älteren Marbacher Beständen verknüpft ist. Im Grunde ohne unser Zutun, das heißt auf Veranlassung großmütiger Mäzene, konnte am Ende des Jahres Kafkas spektakulärer »Mäusebrief« erworben werden. Wie schon bei den Briefen an Ottla rüttelte der Name Kafka im Zusammenhang mit einer bevorstehenden, wie üblich unkalkulierbaren Auktion rührige Liebhaber dazu auf, selbstständig an uns heranzutreten und mit ihren Spendengeldern das Stück für den öffentlichen Besitz zu sichern. Besonderer Dank hierbei gilt Heiner und Céline Bastian, die die Höhe ihrer Spende dadurch selbst bestimmten, dass sie als Bieter auftraten und schließlich den Zuschlag bekamen.

Aus der Welt der Politik durften wir Ende des Jahres den baden-württembergischen Ministerpräsidenten Winfried Kretschmann begrüßen, der viel Zeit und große Begeisterung mitbrachte und sich insbesondere für die Denktagebücher von Hannah Arendt interessierte. Zuvor schon hatten sich Frau Ministerialdirektorin Schwanitz vom Stuttgarter Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst und das dort zuständige Referat zu Besuchen angesagt. Landrat Haas aus Ludwigsburg führte in alter Verbundenheit zu unserer Einrichtung sowohl den Landtagspräsidenten Guido Wolf als auch den französischen Generalkonsul Michel Charbonnier zu uns. Der Botschafter Südkoreas übergab während eines Besuchs des Schiller-Nationalmuseums koreanische Übersetzungen von Schillers Werken. Eine besondere Freude und Ehre war es für das Deutsche Literaturarchiv, als Ort der im Juni von Hubert Burda vorgenommenen Verleihung des Petrarca-Preises ausersehen worden zu sein – mit Herrn Burda kamen bei dieser Gelegenheit unter anderem auch Peter Handke und Michael Krüger in unsere Räume. Einen Besuch von politischer Bedeutung durften auch wir im März tun: der Präsident des Europäischen Parlaments, Martin Schulz – ausgebildeter Buchhändler und ausgewiesener Freund der Literatur – lud einen Vertreter des Deutschen Literaturarchivs nach Brüssel ein, wo er in seinen Räumen eine Ausstellung zur Europahymne zeigte. Neben Beethoven war natürlich auch Schiller als Urheber der »Ode an die Freude« durch Marbacher Exponate präsent.

Auf internationaler Ebene spielt Marbach nun in mehrerlei Hinsicht eine Rolle. Zum einen konnte auf Initiative des Deutschen Literaturarchivs, des Rosenzweig Minerva Research Center (Jerusalem) und der Universität Bonn eine Koordinationsstelle zur Erforschung deutsch-jüdischer Nachlässe in Israel eingerichtet werden. Sie soll einen wichtigen Beitrag zum Erhalt bedeutender Zeugnisse jüdischer Immigranten deutscher und mitteleuropäischer Herkunft in Israel leisten. Die Einrichtung der Koordinationsstelle wird in einer Pilotphase durch die finanzielle Unterstützung des Auswärtigen Amts ermöglicht. Zum andern hat sich das

Engagement der »American Friends of Marbach« weiterhin positiv entwickelt. Auf dem Treffen dieses amerikanischen Freundeskreises in Marbach, bei dem über »Das amerikanische Jahr« diskutiert wurde, verabschiedete sich der Gründungspräsident Walter Hinderer aus Princeton von seinem Amt. Ihm folgte Paul Michael Lützeler von der Washington University in St. Louis nach. Die Generalsekretärin Meike Werner sowie der Schatzmeister Hal Rennert wurden in Ihren Ämtern bestätigt. Auf der Jahrestagung der German Studies Association in Milwaukee traten Ulrich von Bülow und Jan Bürger gemeinsam mit amerikanischen Kollegen auf das Podium: Sie sprachen über verschiedene Exil-Nachlässe in Marbach.

Von nationaler Bedeutung ist ein Vorhaben, das in seiner Pilotphase vom Bundesministerium für Bildung und Forschung finanziert wurde, und das danach, so ist zu hoffen, über mehrere Jahre laufen soll. Gemeinsam mit der Klassik Stiftung Weimar und der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel bildet Marbach einen Forschungsverbund der wichtigsten literatur- und kulturgeschichtlichen Sammlungen Deutschlands. Sein Ziel ist es, die drei Institutionen durch eine strukturelle Verzahnung zu einem »Welt-Quelleninstitut« zusammenzuführen und stärker als bisher in ihrer Bedeutung sichtbar zu machen, was bereits in zahlreichen Gesprächen mit Forschern aus aller Welt begonnen werden konnte. Die Bundesförderung ist ein bedeutsames Zeichen der Wertschätzung gegenüber den drei Einrichtungen.

Schließlich muss ein Problem angesprochen werden, das uns in der nächsten Zeit beschäftigen wird. Durch den rapiden Zuwachs unserer Sammlungen, der bereits zur Anmietung eines Außenmagazins in Sindelfingen führte, füllen sich unsere Magazine schneller als erwartet. Wir benötigen so rasch wie möglich neue Magazinflächen. Auch der enorme Personalzuwachs macht sich als Raummangel bemerkbar: Bis zum 31. Dezember 2012 hat sich die Gesamtzahl der Mitarbeiter, Projektmitarbeiter und »Mini-Jobler« eingeschlossen, auf sage und schreibe 230 erhöht. Es liegt auf der Hand, dass damit Bedarf an zusätzlichen Arbeitsräumen besteht. Gespräche mit der Stadt Marbach, die dankenswerterweise eine mögliche bauliche Erweiterung des Deutschen Literaturarchivs in ihrem Erschließungsplan berücksichtigt, wurden aufgenommen. So bleibt zu hoffen, dass unsere Einrichtungen, deren Wertschätzung sich an der Übergabe von Vorlässen, an steigenden Benutzer- und Besucherzahlen und an genehmigten Projektmitteln ablesen lässt, bald in die Planung der dringend benötigten Erweiterung einsteigen können – es läge in der Logik der Schillerhöhe, auf der sich, vom Kern des Schillermuseums ausgehend, im Lauf eines Jahrhunderts ein lebendiger, vielgestaltiger Campus entwickelt hat, der auf Wachstum angelegt bleibt.

ARCHIV

1. Erwerbungen

1.1 Handschriftensammlung

1.1.1 Vorlässe, Nachlässe, Teilnachlässe und Sammlungen

Paul Alverdes: Nachtrag zum Teilnachlass. Rundfunkmanuskripte (Kinder- und Schulfunk), Tagebücher aus den Jahren 1932-1970, Briefe von Beatrice Braun-Fock u.a. – Fotografien aus der Wandervogelzeit und dem Ersten Weltkrieg, Originalzeichnungen zu seinen Kinderbüchern von Beatrice Braun-Fock u.a.

Lou Andreas-Salomé: Nachtrag zum Nachlass. Prosa *Rainer*, Aphorismensammlung *Stibber-Nestbuch* (zusammen mit Friedrich Nietzsche); Briefe von Rainer Maria Rilke aus der Zeit von 1897-1925.

Jochanan Bloch: Nachlass. Manuskripte *Aufzeichnungen eines Juden in Deutschland, Das kommende Reich. Jesu Verkündigung und Endzeit*, Reisetagebücher, Briefe von und an Naëmah Beer-Hofmann, Hans und Erna Bloch, Martin Buber, Helmut Gollwitzer, Dieter Henrich, Karl Jaspers, Michael Landmann, Karl Löwith, Lambert Schneider, Gershom Scholem, Ernst Simon, Friedrich Torberg, Ewald Wasmuth u.a.

Karl Heinz Bohrer: Erster Teil des Vorlasses. Manuskripte zu *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne* und *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage* u.a.; Vorlesungsmanuskripte aus den Jahren 1983-1999, u.a. über die Geschichtstragödie im 19. Jahrhundert, Friedrich Hölderlin, E.T.A. Hoffmann, Rainer Maria Rilke, den romantischen Brief, das moderne Tagebuch und zur Theorie des Tragischen; Seminarnotizen u.a.

Paul Distelbarth: Nachlass. Manuskripte *Vorstoß in unerforschtes Land, Ein Mensch geht durch die Hölle, Die Geschichte vom Ja-ich und Aber-ich, Gott ist anders, Selige Sehnsucht, Der Weg der höchsten Wandervögel, Eine verfehlte Existenz* u.a., Manuskript eines geplanten China-Buches, Briefe aus Paris von Paul Distelbarth an Hilde Distelbarth 1932/33-1939.

Edition Isele: Verlagsarchiv. Briefe von und an Maria Beig, Hans Bender, Marcel Beyer, F.C. Delius, Manfred Durzak, Wilhelm Genazino, Günter Grass, Peter Härtling, Peter Handke, Walter Hinck, Sarah Kirsch, Ruth Klüger, Christoph Meckel, Marcel Reich-Ranicki, Siegfried Unseld, Martin Walser; Korrespondenz zu den Zeitschriften *Allmende* und *Chelsea-Hotel*; Korrekturfahnen zahlreicher Autoren, darunter Martin Walser, Adolf Muschg und Hermann Kinder – Bücher der Verlagsproduktion. Chroniken und andere historische Darstellungen.

Tankred Dorst und *Ursula Ehler*: Erster Teil des Vorlasses. Manuskripte und Materialkonvolute zu den Dramen *Auf dem Chimborazo, Eiszeit, Die Freude am Leben, Grindkopf, Große Schmährede an der Stadtmauer, Große Szene am Fluss, Harrys Kopf, Heinrich oder die Schmerzen der Phantasie, Herr Paul, Ich, Feuerbach, Karlos, König Sofus und das Wunderhuhn, Korbes, Künstler, Die Kurve, Die Legende vom armen Heinrich, Merlin oder Das wüste Land, Die Schattenlinie, Toller, Der verbotene Garten, Die Villa, Die Wüste* u.a.; Hörspiele, Libretti, Arbeiten für den Film *Eisenhans* u.a.; Übersetzungen, Bearbeitungen: *Ring der Nibelungen* (Richard Wagner) u.a. – Programmhefte, Theaterplakate, Szenenfotos.

Arnold Gehlen: Teilnachlass (Depositum). Vorträge zu Themen der Anthropologie, Ethik, Kunst, Religion, Soziologie u.a., Notizen zu Vorlesungen, Rezensionen; Exzerpte, Notizen und Materialsammlungen zu Personen und Themen (u.a. zum Alten Testament, zu Hannah Arendt, Hugo Ball, Karl Barth, Gottfried Benn, Cicero, Wilhelm Dilthey, Ludwig Feuerbach, Sigmund Freud, Karl Jaspers, C.G. Jung, Konrad Lorenz, Hermann Lübbe, Carl Schmitt, Alfred Weber.; zu Ethnologie, Kunst, Sozialgeschichte, Soziologie, Religion, Technik).

Wilhelm Genazino: Vorlass. Gedichte; Hörspiele; Romane *Abschaffel*, *Eine Frau, eine Wohnung, ein Roman*, *Fremde Kämpfe*, *Das Glück in glücksfernen Zeiten*, *Laslinstraße*, *Leise singende Frauen*, *Die Liebe zur Einfalt*, *Die Kassiererinnen*, *Mittelmäßiges Heimweh*, *Ein Regenschirm für diesen Tag* u.a.; Essayistisches *Achtung Baustelle*, *Die Belebung der toten Winkel*, *Das Bild des Autors ist der Roman des Lesers*, *Der gedehnte Blick* u.a.; Werktagebücher; Gutachten; Lektoratsunterlagen; Briefe von und an Jürgen Becker, Heinrich Böll, Nicolas Born, Gerd Haffmans, Eckhard Henscheid, Ursula Krechel, Brigitte Kronauer, Michael Krüger, Hermann Lenz, Paul Nizon, Wolfram Schütte, Ror Wolf u.a.

Zeitschrift *Germanistik*: Nachtrag zum Redaktionsarchiv. Briefe von und an Wolfgang Bachofer, Michael S. Batts, Rudolf Bentzinger, Gerd Brinkhus, Joachim Bumke, Sander L. Gilman, Walter Haug, Johannes Janota, Gustav Korlén, Hugo Moser, Jan-Dirk Müller, Friedrich Ohly, Ulrich Pretzel, Oskar Reichmann, Rudolf Schützeichel, Paul Sappler, Gerd Simon, Karl Stackmann, Peter Strohschneider, Burghart Wachinger, Herbert Zeman u.a.

Herbert G. Göpfert: Nachträge zum Nachlass. Briefe von Paul Alverdes, Horst Bienek, Hans Bender, Gottfried Bermann Fischer, Hans Erich Blaich, Hans Carossa, Hermann Claudius, Günter Eich, Marieluise Fleißer, Hans Franck, Willy Haas, Carl Hanser, Hermann Hesse, Theodor Heuss, Sarah Kirsch, Elisabeth Langgässer, Theodor Litt, Marcel Reich-Ranicki, Alain Robbe-Grillet, Ina Seidel, Carola Stern, Emil Strauß, Franz Tumler, Will Vesper u.a.

Albrecht Goes: Nachtrag zum Nachlass. Prosa *Abschied ohne Abschied*, *Das mit Katz*, *Lautloser Dialog*, *Das Löffelchen* u.a., Essays, Reisefeuilletons; Autobiografisches.

Hans Ulrich Gumbrecht: Nachtrag zum Vorlass. Manuskripte zu *Eine Geschichte der spanischen Literatur*; Seminar- und Vorlesungsmitschriften, Dissertation und dazugehörige Materialien; Vorlesungsmanuskripte, Materialien zu Lehrveranstaltungen, Reader (u.a. zu Kleist und zum Thema Latenz), Briefe und Mailausdrucke.

Karlfried Gründer: Teilnachlass. Manuskripte, Vorlesungsmitschriften (Joachim Ritter); Briefe von und an Hans Blumenberg, Ernst-Wolfgang Böckenförde, Hans-Georg Gadamer, Hermann Glockner, Jürgen Habermas, Martin Heidegger, Heinz Heimsoeth, Jürgen von Kempski, Hermann Lübbe, Odo Marquard, Josef Nadler, Karl Rahner, Joachim Ritter, Helmut Schelsky, Carl Schmitt, Walter Schulz, Robert Spaemann, Emil Staiger, Jacob Taubes, Michael Theunissen, Erich Trunz, Ernst Tugendhat, Wilhelm Weischedel u.a.

Hans-Bernd und *Barbara von Haeften*: Teilnachlass. Briefwechsel zwischen Hans Bernd und Barbara von Haeften 1925-1944, Korrespondenz zwischen Barbara von

Haeften und Karl Möckel 1963-1965, Briefe an sie, meist den Widerstand gegen den Nationalsozialismus betreffend.

Nicolai Hartmann: Nachlass. Prosa *Der Aufbau der realen Welt, Die Erkenntnis im Lichte der Ontologie, Ethik, Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis, Möglichkeit und Wirklichkeit, Die Philosophie des Idealismus, Das Problem des geistigen Seins, Teleologisches Denken, Über die Begriffe des Seins und des Nichtseins nach ihrer Bedeutung für die Ideenlehre Platos, Zur Grundlegung der Ontologie* u.a.; Protokolle des *Philosophischen Zirkels* (1920-1950). – Zum Nachlass gehören eine umfangreiche Bibliothek, ein selbst gebautes Fernrohr u.a.

Hans Georg Heepe: Teilnachlass und Nachtrag zum Archiv des Rowohlt-Verlags. Briefe von und an Rolf Hochhuth, Peter Rühmkorf, Hans-Joachim Schädlich, John Updike u.a.; Materialien zu von ihm betreuten Autoren und Projekten nach 2002, Dokumente aus dem Rowohlt-Verlag von 1948 bis ca. 1974, Texte und Dokumente von und über Heinrich Maria Ledig-Rowohlt, Verlagsverträge u.a.

Henschelverlag Kunst und Gesellschaft: Verlagsarchiv. Manuskripte von Paul Gratzik, Peter Hacks, Christoph Hein, Evgenij L. Švarc; Verlagsmaterialien zu Bertolt Brecht, Michail Bulgakow, Alfred Döblin, Fëdor M. Dostoevskij, Peter Hacks, Stefan Heym, Henrik Ibsen, Hermann Kant, Sarah Kirsch, Ulrich Plenzdorf, Anna Seghers, William Shakespeare, Lev N. Tolstoj, Anton P. Tschechow u.a.; Lektoratsunterlagen, darunter Materialien des Osteuropa-Lektorats; Verträge, Schriftwechsel mit in- und ausländischen Institutionen seit den sechziger Jahren, Briefe von und an Heinz Czechowski, Adolf Endler, Fritz Rudolf Fries, Peter Hacks, Christoph Hein, Hedda Zinner u.a.

Ricarda Huch: Nachträge zum Nachlass. Manuskript über den Ersten Weltkrieg, Korrespondenz mit Antje Bultmann-Lemke, Postkarten u.a. von Marie Baum, Eduard Behrens, Elisabeth und Friedrich Gundolf, Marie Herzfeld, Friedrich Huch, Ricarda Huch, Roderich Huch, Golo Mann, Richard Moritz Meyer, Emil Preetorius, Ria Schmujlow-Claassen, Ina Seidel, Lulu von Strauß und Torney-Diederichs, Karl Wolfskehl, Heinrich Wölfflin u.a. – Erinnerungsstücke (Schreibfedern), Fotos.

Oskar Jancke: Nachlass. Gedichte; Essays *Sprachglossen*, *Kunst und Reichtum deutscher Prosa* u.a.; Briefe von und an Theodor W. Adorno, Alfred Andersch, Gottfried Benn, Elias Canetti, Alfred Döblin, Hilde Domin, Kasimir Edschmid, Otto Flake, Albrecht Goes, Walter Hasenclever, Wilhelm Hausenstein, Hermann Hesse, Marie Luise Kaschnitz, Wolfgang Koeppen, Annette Kolb, Elisabeth Langgässer, Wilhelm Lehmann, Gertrud von le Fort, Thomas Mann, Hans Mayer, Walter von Molo, Karl Otten, Rudolf Pannwitz, Peter Suhrkamp, Armin T. Wegner, Arnold Zweig u.a.

Erich von Kahler: Nachtrag zum Nachlass. Vorlesungen *The Meaning of History*, *Why Socialism? Which Socialism?*, *Zeit in der Literatur*; Editionsprojekt *Das Herzgedicht* von Erich Kahler und Hanna Loewy; Notizen; Briefe von und an Lili von Kahler, Hanna Loewy, Kurt Sluizer u.a.; Gedichte von Antoinette von Kahler (Albert Einstein gewidmet); Briefe Anderer von und an Lili von Kahler und Hanna Loewy u.a.

Hermann Kasack: Nachtrag zum Nachlass. Gedichte; Hörspiele: *1 Stimme von 1000*, *Stimmen im Kampf* u.a.; Tagebuchaufzeichnungen 1959/60 u.a.; Briefe an Hans H. König, Briefe von Henry Goverts u.a. – Fotos, Tondokumente (Schallplatten und Tonbänder)

Wulf Kirsten: Vorlass (Depositum). Briefe von und an Wilhelm Bartsch, Elisabeth Borchers, Horst Drescher, Volker Ebersbach, Bernhard Einert, Manfred Peter Hein, Günter Herburger, Kurt Heynicke, Barbara Honigmann, Sarah Kirsch, Alfred Kittner, Gisela Kraft, Ludvík Kundera, Reinhard Lettau, Armin Müller, Helga M. Novak, Walter Petri, Heinz Piontek, Dieter Schlesak, Fred Wander, Hartmut Zenker u.a. – Materialien zu Annette von Droste-Hülshoff, Jakob Haringer, Jakob van Hoddis, Eduard Graf Keyserling u.a.

Jochen Klepper: Nachtrag zum Nachlass. Tagebücher von der Front 1941, *Der Offizier*, *Erntezeit zwischen den Strömen*, *Die Nachschubdienste der 76. Infanterie-Division …*, *Meine Soldaten-Vorträge in Rumänien* u.a., Gedichtabschriften, Tagebuchabschriften (1932-1942), Texte von Benno Mascher über Jochen Klepper.

Christoph Meckel: Vorlass. Gedichtsammlungen *Das Buch Shiralee*, *Klimperkasten*, *Säure* u.a., Prosa *Suchbild. Über meinen Vater*, *Von den Luftgeschäften der Poesie*, Tagebücher, Interviews; Briefe von und an Jurek Becker, Peter Bichsel, Johannes Bobrowski, Volker Braun, Hans Magnus Enzensberger, Ernst Jandl, Walter Jens, Sarah Kirsch, Wulf Kirsten, Karl Krolow, Brigitte Kronauer, Hartmut Lange, Siegfried Lenz, Kurt Marti, Libuše Moníková, Amos Oz, Peter Rühmkorf, Nelly Sachs, Hans Joachim Schädlich, George Steiner, Christa Wolf u.a. – Grafische Zyklen *Brechts Hauspostille*, *Allgemeine Erklärung der Menschenrechte*, *Rechte des Kindes* – Materialien zum Nachlass Eberhard Meckel: Gedichte, Tagebücher 1940-1969; Briefe von Christoph Meckel an Eberhard Meckel.

Martin und Sofie Mörike: Autorenkorrespondenz des *Chronos-Verlag*s und Autographensammlung. Briefe von Martin Buber, Gustav Falke, Cornelius Gurlitt, Hermann Hesse, Theodor Heuss, Elly Heuss-Knapp, Friedrich Huch, Ricarda Huch, Siegfried Jacobson, Friedrich Georg Jünger, Erich Kästner, Ilse Langner, Thomas Mann, Friedrich Naumann, Thea Sternheim, David Friedrich Strauß, Ludwig Thoma, Ernst Troeltsch, Friedrich Theodor Vischer u.a.

Hans Erich Nossack: Teilnachlass. Briefe von und an Stefan Andres, Joyce Cary, Adolf Frisé, Willy Haas, Hermann Kasack, Martin Kessel, Hans H. König, Ernst Kreuder, Wilhelm Lehmann, Walter von Molo, Joachim Moras, Hans Paeschke, Christof Schmid, Dolf Sternberger, Peter Suhrkamp, Wolfgang Weyrauch u.a.

Helga M. Novak: Vorlass. Gedichtsammlungen *Grünheide Grünheide*, *Legende Transsib*, *Märkische Feenmorgana*, *Silvatica* u.a.; Prosa *Im Schwanenhals*, *Die Landnahme von Torrebela*, *Vogel federlos* u.a.; Dramatisches *Carmen in Peking*, *Der Marder*, *Nekropole*, *Pech Marie* u.a.; Rundfunkmanuskripte; Notizbücher, Kalender; Konvolute mit Materialien zu Projekten, u.a. *Eustachos*, *Medea*, *Sabatai Sevi*; Briefe von und an Hans Altenhein, Frank Benseler, Wolf Biermann, Elisabeth Borchers, Heinz Czechowski, Eva Demski, Jürgen Fuchs, Günter Grass, Robert Havemann, Günter Herburger, Rita Jorek, Horst Karasek, Rainer und Sarah Kirsch, Sabina Patt, Klaus Roehler, Natascha Ungeheuer; Lebensdokumente, Pässe, Ausweise u.a. – Bücher, Zeitungsausschnitte, Fotografien.

Walther Petri: Nachlass. Gedichtsammlungen *Mein Bärlin*, *Irdische Zeichen*, *Menke Kenke* u.a., Prosa *Ich bin klein, aber wichtig – Janusz Korczak*, *Tagebuch des Dawid Rubinowicz*, Notizen zu Vorlesungen, Vorträgen, Übersetzungen; Briefe von Wilhelm Bartsch, Heinz Czechowski, Wieland Förster, HAP Grieshaber, Margarete Hannsmann, Werner Heiduczek, Sarah Kirsch, Wulf Kirsten, Ludvík Kundera, Günter Kunert, Marcel Marceau, Gisela Neumann, Jürgen Rennert, Fred Rodrian, Gil Schlesinger, Konrad Weiß, Alfred Wellm, Christa Wolf u.a.

Monika Plessner: Nachtrag zum Nachlass. Manuskript *Die Tulpenstrasse!*; Briefe an ihre Töchter, Briefe von Alfred Döblin, Hans Lenz u.a.; Kalender von Helmuth Plessner; Brief von August Bebel an Max Quarck.

Gerlind Reinshagen: Nachtrag zum Vorlass. Dramen *Eisenherz*, *Die Feuerblume*, *Sonntagskinder* u.a.; Romane und Prosa *Göttergeschichte*, *Rovinato oder Die Seele des Geschäfts*, *Vom Feuer*, *Zwölf Nächte* u.a.; Briefe von und an Hermann Beil, Karlheinz Braun, Tankred Dorst, Rainald Goetz, Peter Handke, Sarah Kirsch, Hans-Ulrich Müller-Schwefe, Günter Ohnemus, Claus Peymann, Ulla Berkéwicz, Siegfried Unseld, Christa Wolf u.a.

Henning Ritter: Vorlass. Notizhefte, Prosa *Der lange Schatten*, *Nahes und fernes Unglück*, *Die Schreie der Verwundeten*, Vorträge, Materialsammlungen, Briefe von und an Günter Anders, Aleida und Jan Assmann, Isaiah Berlin, Hans Blumenberg, Elias Canetti, Hans Magnus Enzensberger, Kurt Flasch, Hans-Georg Gadamer, Ernst H. Gombrich, Durs Grünbein, Wolfgang Harich, Ludwig Harig, Florian Illies, Reinhart Koselleck, Hermann Lübbe, Odo Marquard, Martin Mosebach, Carl Schmitt, Werner Spies, Jean Starobinski, Jacob Taubes, u.a. – Bücher, Zeitungsausschnitte sowie Nachträge zum Nachlass von Joachim Ritter.

Egon Schwarz: Nachtrag zum Vorlass. Prosa *Czernowitz und mehr Rumänisches*, *Papier ist geduldig*, *Die Sonntage mit meinem Vater* u.a.; Briefe von und an Sigrid Bauschinger, Wolfgang Beck, Iso Camartin, Neil H. Donahue, Donald A. Gaubatz, Josef Haslinger, Hartmut von Hentig, Walter Hinck, Joachim Kalka, Herbert Lehnert, Uwe Timm, Jacqueline Vansant u.a.

Wolf Jobst Siedler: Vorlass und Verlagsarchiv. Briefe von Konrad Adenauer, Gottfried Benn, Norbert Blüm, Heinrich Böll, Willy Brandt, Heimito von Doderer, Hans Magnus Enzensberger, Saul Friedländer, Michail S. Gorbačev, Helmut Heißenbüttel, Walter Höllerer, Karl Jaspers, Walter Jens, Ernst Jünger, Helmut Kohl, Oskar Pastior, Christa Reinig, Carl Schmitt, Albert Speer, Dolf Sternberger, Fritz von Unruh, Carl Zuckmayer u.a. Verlagsablage aus den achtziger und neunziger Jahren, Manuskripte u.a. – Pressearchiv.

Walter H. Sokel: Erster Teil des Vorlasses. Prosa *Aus der Welt-Nacht*, *The Siege*.

Claus Träger: Nachlass. Monographien, Aufsätze, Artikel, Reden, Vorträge, Aufzeichnungen zu Lehrveranstaltungen, Gutachten, Notizen, Reiseberichte; Briefe von und an Ernst Behler, Pierre Bertaux, Jurij Brězan, Manfred Buhr, Cesare Cases, Leonard Wilson Forster, Franz Fühmann, Peter Hacks, Jost Hermand, Helmut Holtzhauer, Hans Robert Jauß, Werner Krauss, Victor Lange, Walter Markov, Hans Mayer, Herman Meyer, Werner Mittenzwei, Manfred Naumann, Albrecht Schöne, Robert Weimann, Markus Wolf, Gerhard Zwerenz u.a., Familienbriefe aus der Kriegsgefangenschaft 1946-1948.

Elisabeth Walther-Bense: Vorlass. Briefe von und an Walter Braun, Peter O. Chotjewitz, Reinhard Döhl, Manfred Esser, Gotthard Günther, Helmut Heißenbüttel, Gustav René Hocke, Ernst Jandl, Hermann Lenz, Fritz Martini, Henri Michaux, Gustav Regler, Nathalie Sarraute, Martin Walser, Wolfgang Weyrauch u.a. – Nachtrag zum Nachlass von Max Bense: Manuskripte, Reden, Aufsätze, Vorträge, Briefe von und an Erwin Bücken.

Viktor von Weizsäcker: Erster Teil des Nachlasses. Prosa *Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Naturphilosophische Vorlesungen*, *Anonyma*, *Begegnungen und Entscheidungen*, *Natur und Geist*, *Pathosophie*, Notizen zu Sigmund Freud und Jean-Paul Sartre; Vorlesungen *Das Nervensystem*, *Physiologie des Menschen*, *Sigmund Freuds Psychoanalyse*. – Zeitungsausschnitte, Sonderdrucke, Belegexemplare.

Ottilie Wildermuth: Nachtrag zum Nachlass (Sammlung Spieth). Familienbriefe sowie Briefe und Autographen von Ernst Moritz Arndt, Karl Gerok, Edmund Hoefer, Jeremias Gotthelf, Anastasius Grün, Henrik Ibsen, Justinus Kerner, Johann Kaspar Lavater, Nikolaus Lenau, Eduard Mörike, Friedrich Rückert, Gustav Schwab, Adalbert Stifter, Theodor Storm, David Friedrich Strauß, Ludwig Uhland, Friedrich Theodor Vischer, Christian Wagner, Émile Zola u.a.

Georg Wolff: Nachlass. Manuskripte u.a. zur Autobiographie; Briefe von und an Rudolf Augstein, Karl Barth, Ernst Bloch, Rudi Dutschke, Joachim Fest, Wilhelm Hennis, Martin Heidegger, Max Horkheimer, Walter Kempowski, Erhart Kästner, Hermann Lübbe, Konrad Lorenz, Salcia Landmann, Ulrich Noack u.a.; Konvolute zu den *Spiegel*-Interviews mit Martin Heidegger und Max Horkheimer mit Manuskripten und Briefe; Lebensdokumente u.a. zu seiner Tätigkeit im SD und in der SS; Gedicht von Jewgeni Jewtuschenko: *Monolog der Beatniks*.

Konrad Wünsche: Nachlass. Gedichte; Dramatisches; Essayistisches; Briefe von und an Hellmut Becker, Hartmut Binder, Elisabeth Borchers, Karlheinz Braun, Ingeborg Drewitz, Hans Magnus Enzensberger, Hartmut von Hentig, Walter Höllerer, Gert Mattenklott, Nelly Sachs, Siegfried Unseld, Dieter Wellershoff u.a., Verlagsbriefwechsel mit Luchterhand, Suhrkamp, Wagenbach u.a.

1.1.2 Kleinere Sammlungen und Einzelautografen (Auswahl)

Ilse Aichinger: Briefe an Helga Michie, Klara Kremer u.a. – Alice Berend: Karten an S. Fischer. – Werner Bergengruen: Handschriftenprobe. – Franz Blei: Briefe an ihn von Erna Fürst, Annette Kolb und Lotte von Horsetzky. – Hans Blumenberg: Briefe von und an Ulrich Thoemmes. – Margret Boveri: Personenverzeichnis zu Uwe Johnson *Jahrestage*. – Wernher von Braun: Briefwechsel mit Artur Fischer. – Paul Celan: Briefe an Gisela Dischner. – Johann Friedrich Cotta: Brief an Karl Gottlieb Theodor Winkler. – Mechthild Curtius: Manuskript. – Heinz Czechowski: Korrespondenz mit Ingrid Sonntag. – Hilde Domin: Briefe an Grete Lübbe-Grothues. – Willi Drost: Briefe von Otto Flake, Hein Herbers, Rolf Hochhuth. – Francois Fediér: Brief an Martin Heidegger. – Hans-Georg Gadamer: Briefe an Harry Mielert. – Hans-Georg Gadamer: Briefwechsel mit Vittorio E. Klostermann. – Ralph Giordano: Brief an Ralf Hartel. – Albrecht Goes: Manuskripte; Briefe an

Manfred Mezger, Materialien. – Ferdinand Gregorovius: Briefe von ihm und an ihn. – Martin Gregor-Dellin: Briefe an Hans Geigenmüller, Materialien. – Hans Grimm: Briefe von und an Walther Abel. – Peter Hacks: Briefe, Fotos, Übersetzung. – Friedrich Wilhelm Hanser: Stammbuch 1778-1797. – Geno Hartlaub: Traumtagebuch von Félicie Mathilde Hartlaub mit literarischen Entwürfen von Geno Hartlaub; Zeichnungen und Entwürfe zu Erzählungen. – Gerhart Hauptmann: Briefe an den S.-Fischer-Verlag. – Moritz Heimann: Briefe an den S.-Fischer-Verlag. – Hermann Hesse: Gedicht, Briefe an Theo Baeschlin. – Hermann und Ninon Hesse: Hausbriefe zwischen den Eheleuten, Briefe an Berthold Heymann. – Gustav Hillard: Briefe an ihn von Hans Barion. – Karl Jaspers: Briefe an Elna Weihrauch. – Josef Janker: Manuskripte, Briefe von und an Franz Wäschle, Materialien. – Walter Jens: Briefe an Walter Magaß. – Ernst Jünger: Korrespondenz mit Albert Hofmann. – Ernst und Gretha Jünger: Briefe an Joachim und Maria-Theresia Mercier. – Erich Kästner: Briefe, Lebensdokumente. – Anna Luise Karsch: 1 Briefgedicht. – Marie Luise Kaschnitz: Notizbuch; Briefe und Postkarten an Käte Reiter. – Rudolf Kassner: Briefe an Friedrich Adolf Katz. – Friedhelm Kemp: Übersetzung eines Gedichts von Luisa Sartori. – Karl Kerényi: Briefe an Franz Altheim. – Justinus Kerner: Gedicht. – Theobald Kerner: 1 Stammbuchblatt, 2 Briefe. – Sarah Kirsch: Briefe von ihr und an sie, Briefe von Christoph Meckel. – Ludwig Klages: Briefe an Anton Ettmayr. – Annette Kolb: Brief an den S.-Fischer-Verlag. – Reinhard Koselleck: Brief an Walter Magaß. – Günter Kunert: Nachträge zum Vorlass. – Paul Lang: Gedichte u.a. – Johann Kaspar Lavater: Aphorismen. – Wilhelm Lehmann: Briefe und Karten an Herbert G. Göpfert. – Oskar Loerke: 2 Postkarten an den S.-Fischer-Verlag. – Thomas Mann: Briefe und Postkarten an den S.-Fischer-Verlag. – Karl Mannheim: 2 Manuskripte zur soziologischen Erkenntnistheorie. – Georg A. Mathéy: Brief an Friedrich Wurzler. – Eduard Mörike: Brief an Otto und Karoline Schmidlin. – Gerhard Nebel: Briefe an Karl Hermann. – Hans Herbert Ohms: Postkarten an Josef Guter. – Claudia Ott: Übersetzung von *1001 Nacht* (Depositum). – Rudolf Pannwitz: Manuskripte, Briefe an Franz Altheim. – Rudolf Pannwitz: Briefe an Anton Ettmayr. – Josef Pieper: Dokumente zu seinem Leben. – Ludwig von Pigenot: 2 Briefe an Herrn Berthold. – Christa Reinig: Brief an Sabine Hoffmann. – Gabriele Reuter: Karten an den S.-Fischer-Verlag. – Peter Rühmkorf: Briefe an Sabine Hoffmann. – René Schickele: Karte an Philipp Witkop. – Uve Schmidt: Korrekturfahnen zu *Welt unter*. – Hermann Schreiber: Briefe von ihm und an ihn. – Luise Schücking: Brief an Hermann Hauff. – Albert Schweitzer: Briefe an Otto Kertscher. – Hans Schwerte: Brief an Wolfgang Henke. – Winfried G. Sebald: Brief an Paul Knight. – Bernhard Seuffert: Briefe an C. Wittich. – Kilian Steiner: Briefe an Gustav und Lucia von Schmoller. – Dolf Sternberger: Seminarprotokolle. – Gustav Schwab: Brief an Unbekannt. – David Friedrich Strauß: Brief an Justinus Kerner. – Peter Suhrkamp: Briefe an Walter Stanietz. – Thäddaus Troll: Nachträge zum Nachlass. – Ludwig Uhland: Gedicht *Trinkspruch*; Briefe an Behörden. – Friedrich Theodor Vischer: Brief an Unbekannt. – Christian Wagner: Gedichte, Reiseberichte, Briefe. – Karl Walser: Brief an den S.-Fischer-Verlag. – Jakob Wassermann: Briefe und Postkarten an den S.-Fischer-Verlag. – Armin T. Wegner: Typoskripte, Redemanuskripte, Rundbriefe. – Reiner Wiehl: Nachtrag zum Teil-

nachlass. – Karl Wolfskehl: Konvolut Postkarten an ihn. – Franz Wurm: Gedichte und Briefe an Herbert Hübner und Hanna Hohl. – Julius Zeitler: *Kleine Geschichten und große Gestalten*.

1.1.3 Für Stiftungen ist zu danken

Agnes-Miegel-Gesellschaft, Prof. Dr. Ruth Altheim-Stiehl, Antiquariat und Buchhandlung am Domplatz Heiner Henke, Hans-Peter Bäschlin-Durand, Manuela Bayer, Dr. Wolfgang Becker, Gudrun Bethge-Huber, Dr. Hansjürgen Blinn, Prof. Dr. Karl Heinz Bohrer, Thomas Borgmann, Anna-Elisabeth Bruckhaus, Prof. Dr. Antje Bultmann-Lemke, Christina Burck, Mechthild Curtius, Frank Distelbarth, Prof. Dr. Wolfgang Drost, Dr. Graham Dry, Dr. Carsten Dutt, Eva Ersch, Prof. Artur Fischer, Hans Geigenmüller, Katharina Günther, Josef Guter, Gottfried Hach, Dr. N. Luise Hackelsberger, Ralf Hartel, Dr. Hermann Heidegger, Henschel-Schauspiel-Theaterverlag, Sabine Hoffmann, Klaus Isele, Thomas Jancke, Jüdisches Museum Berlin, Friederike Kasack, Vittorio E. Klostermann, Paul Knight, Jürgen Lauchner, Hendrik Liersch, Margo Light, Literaturkontor Hamburg, Grete Lübbe-Grothues, Angelika Mercier, Almut Mezger, Dr. med. Hans-Martin Möhler, Monika Nessau, Prof. Dr. Siemer und Margarete Oppermann, Prof. Dr. Siegfried Penselin, Jan Petri, Marianne Pross, Prof. Dr. Uwe Puschner, Käte Reiter, Dr. h.c. Henning Ritter, Gerhard Sauder, Renate Sauter, Monika Schöller, Prof. Dr. Hermann Schreiber, Prof. Dr. Egon Schwarz, Prof. Dr. Nico Stehr, Prof. Dr. Walter H. Sokel, Uwe Thaden, Dr. Peter Thoemmes, Prof. Dr. Christine Träger, Helene und Uhland Stiftung (vertreten durch Monica und Walter Wejwar), Universitätsbibliothek Trier, Christine Wacker, Franz Wäschle, Thomas Weihrauch, Helmut Wortmann, Dr. Ursula Wulfhorst, Edith Wünsche.

1.2 Bilder und Objekte
1.2.1 Gemälde, Skulpturen und Totenmasken

Robert Borchardt, Gemälde von Unbekannt, spätes 19. Jahrhundert; Christian Gottfried Elben, Miniatur von Sophie Pilgram, vor 1829; Durs Grünbein, Gemälde von Helena Parada, 2011; Ernst Moritz Arndt, Nachbildung des Bonner Denkmals von Bernhard Afinger, 1865 oder danach; Christa Reinig, Plastik von Sabine Hoffmann, 1999; Theodor Mommsen, Totenmaske von Adolf Brütt, 1903.

1.2.2 Grafiken

Immanuel Kant, Tuschsilhouette von Johann Gottlieb Puttrich, um 1793; Christoph Martin Wieland, Lithographie nach Gerhard von Kügelgen, nach 1809; Friedrich Schiller in seinem Studierzimmer, Federzeichnung von Arthur Georg von Ramberg, 1853; Caroline Schlegel-Schelling, Holzstich nach Johann Friedrich August Tischbein, 1871; Alfred Mombert, Lithographie von Emil Rudolf Weiß, 1898; Kurt Pinthus, Kreidezeichnung von Alexander Sander, 1940/41. Illustration von Eduard Ille zu Ludwig Uhlands Ballade *Des Sängers Fluch*, um 1865; neun

Illustrationen von Rosy Lilienfeld zu Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*, Kohlezeichnungen von 1931; Illustration von Max Ernst zu Franz Kafkas Erzählung *Le Chasseur Gracchus*, Frottage, um 1972; Illustration zu Johann Gabriel Seidls Gedicht *Der Wanderer an den Mond*, Einblattdruck aus dem Atelier Frick, Reutlingen, 2002; Cole Carothers, Pandora's Mercies, Siebdruck zur Tagung *Exile and Interpretation an der Wake Forest University / USA, 2011*.

1.2.3 Fotografien

Fotobestand Erich Kästner aus dem Nachlass von Luiselotte Enderle, darin Bilddokumente aus allen Lebensphasen Kästners, u.a. Aufnahmen von Minya Dührkoop, Hugo Erfurth, Thomas Höpker, Lotte Jacobi, Hannes Kilian, Erica Loos, Stefan Moses, Felicitas Timpe, Umbo; Konvolut von 30 Fotografien von Erica Loos, darunter Porträts von Kurt Bauch, Alexander von Bernus, Hans Magnus Enzensberger, Fritz Martini, Hans Erich Nossack; elf Fotografien von Isolde Ohlbaum, darunter Porträtaufnahmen von Hans Magnus Enzensberger, Peter Handke, Uwe Johnson, Herta Müller, Ingo Schulze und Gabriele Wohmann; Fotografie der Totenmaske von Stefan George von Eva-Maria Stresow-Czakó; Lina Stöhr, Porträtfotografie von Alfred Hirrlinger, 1920er-Jahre; Fotografie der Totenmaske von Karl Kraus, 1936; Porträtserie Thomas und Katia Mann von Vinzenz Engel, 1955; Rolf Dieter Brinkmann, zwei Porträtfotografien von Jens Hagen, 1968/69; Fotoserie zu einer Veranstaltung zum Abschied von Hermann Lenz aus Stuttgart, 1975; Jorge Luis Borges, Porträtfotografien von Victor Canicio, 1982; Tina Stroheker, drei Porträtfotografien von Esther Tamm, 2011; zwei Farbfotografien des Grabes von Julius und Clara Theodora Zeitler, 2012.

1.2.4 Medaillen und Erinnerungsstücke

Zwölf Porträtmedaillen deutscher Dichter, darunter Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist, Mörike, Hauptmann und Rilke, von Carl Albert Holl, 1959; Regenschirm aus dem Besitz von Hermann Lenz.

1.2.5 Für Stiftungen ist zu danken:

Kristian Bäthe, Walter Banger, Philipp Borchardt, Victor Canicio, Prof. Dr. Christian Farenholtz, Doris Gronen-Wolpert, Dietrich Garbotz, Ulrich Keicher, Elmar Klupsch, Hans-Jürgen Koch, Mathias Michaelis, Tjark Mommsen, Ursula Parr, Dr. Roland Stark, Tina Stroheker, Dorothea Tillmann, Christine Wacker, Prof. Dr. David Weinstein, Wolfgang Windhausen.

2. Erschließung
2.1 Handschriftensammlung

Folgende Bestände wurden ganz oder teilweise katalogisiert: Ilse Aichinger, Hans Blumenberg (mit Mitteln der DFG), Cotta-Copierbücher, Hilde Domin (mit

Mitteln des Domin-Fonds), Albert Dulk, Günter Eich, Iring Fetscher (Autografensammlung), Archiv des S. Fischer Verlags (mit Mitteln der S. Fischer Stiftung), Peter Handke, Walter Hasenclever, Archiv der Edition Isele, Franz Jung, Ernst Jünger, Ludwig Klages, Reinhart Koselleck (mit Mitteln der Gerda Henkel Stiftung), Oskar Pastior, Peter Rühmkorf (mit Mitteln der Arno Schmidt Stiftung), Rudolf A. Schröder, Egon Schwarz, Margarete Susman, Bernward Vesper und Heinrich Zimmer. Hinzu kam die laufende Verzeichnung von kleinen Neuzugängen.

Durch Feinordnung wurde das Siegfried Unseld Archiv (mit Mitteln der DFG) weiter erschlossen und für die Katalogisierung vorbereitet.

Vorgeordnet wurden ganz oder teilweise unter anderem die Bestände von Karl Heinz Bohrer, Gerlind Reinshagen sowie das Rowohlt Verlagsarchiv und das Archiv des Siedler Verlags.

Außerdem wurde das DFG-Projekt *Retrokonversion von Nachweisen zu Autographen und Nachlässen im Deutschen Literaturarchiv Marbach und deren Präsentation im Informationssystem Kallías* fortgesetzt.

2.2 Bilder und Objekte

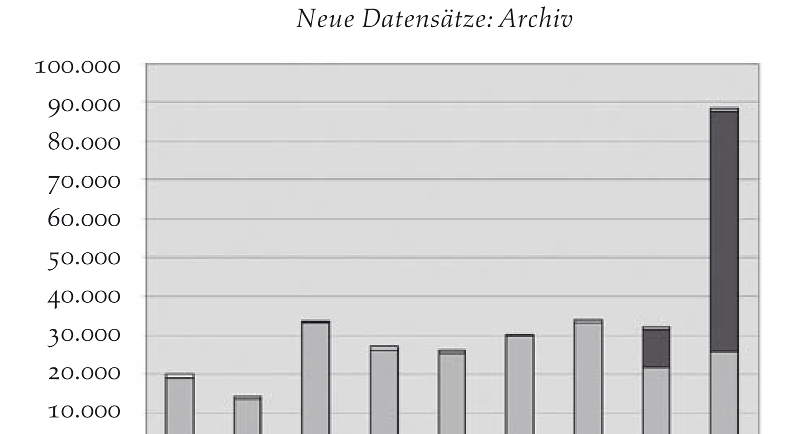
Erschlossen wurden mehr als 20 Bestände, darunter Heinz Czechowski, Jörg Fauser, Cäsar Flaischlen, Goethe Institut New York, Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Jaspers, Hermann Kasack, Erich Kästner, Marie-Luise Kaschnitz, Konrad Merz, Rudolf Pannwitz, Kurt und Mary Tucholsky.

2.3 Statistik: Neue Datensätze

Den größten Teil der Neuaufnahmen verdanken wir 2012 der Retrokonversion des Zettelkatalogs der Handschriftensammlung.

	2004	*2005*	*2006*	*2007*	*2008*	*2009*	*2010*	*2011*	*2112*
insgesamt	20.193	14.196	33.770	27.173	26.178	30.216	34.216	32.329	88.519
Handschriften	18.917	13.445	33.202	26.138	25.380	29.820	33.482	21.808	25.731
Handschriften-Retrokonversion								9.707	62.117
Bilder und Objekte	1.276	751	568	1.035	798	396	644	814	671

Neue Datensätze: Archiv



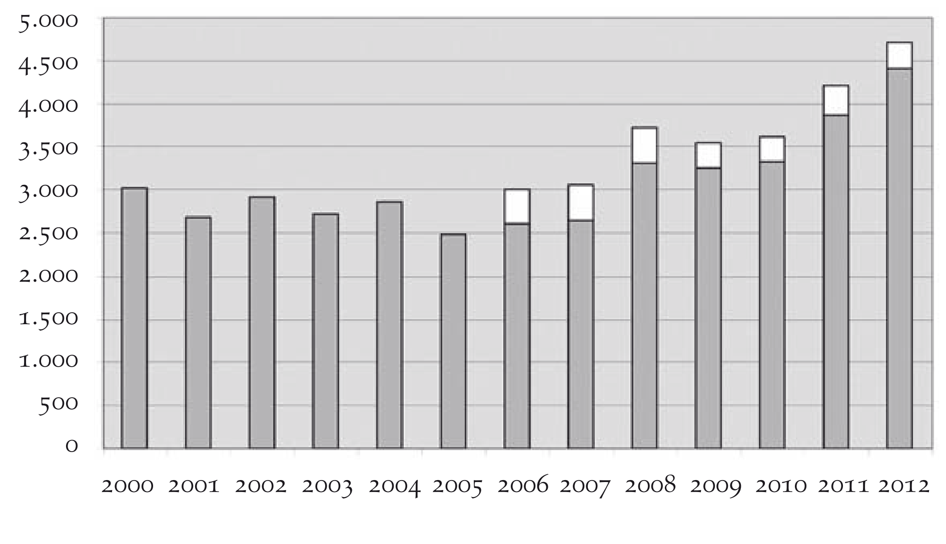
3. Benutzung

Sämtliche für die Benutzung relevante Messwerte sind erneut erheblich gestiegen und haben 2012 einen Höchststand erreicht. So erfreulich diese Entwicklung ist, bedeutet sie jedoch auch eine stärkere Belastung der Kolleginnen und Kollegen, vor allem im Lesesaal und in den Magazinen.

3.1 Anwesenheiten

	2009	2010	2011	2012
Tagespräsenzen Archiv insgesamt	3.550	3.619	4.206	4.714
Tagespräsenzen Handschriften	3.250	3.331	3.858	4.410
Tagespräsenzen Handschriften von Besuchern aus der Bundesrepublik Deutschland	2.221	2.361	2.824	3.248
Tagespräsenzen Bilder und Objekte	300	288	348	304
Anmeldungen Archiv insgesamt	1.239	1.142	1.317	1.267
Anmeldungen Handschriften	1.140	1.021	1.178	1.176
Anmeldungen Bilder und Objekte	99	121	139	123

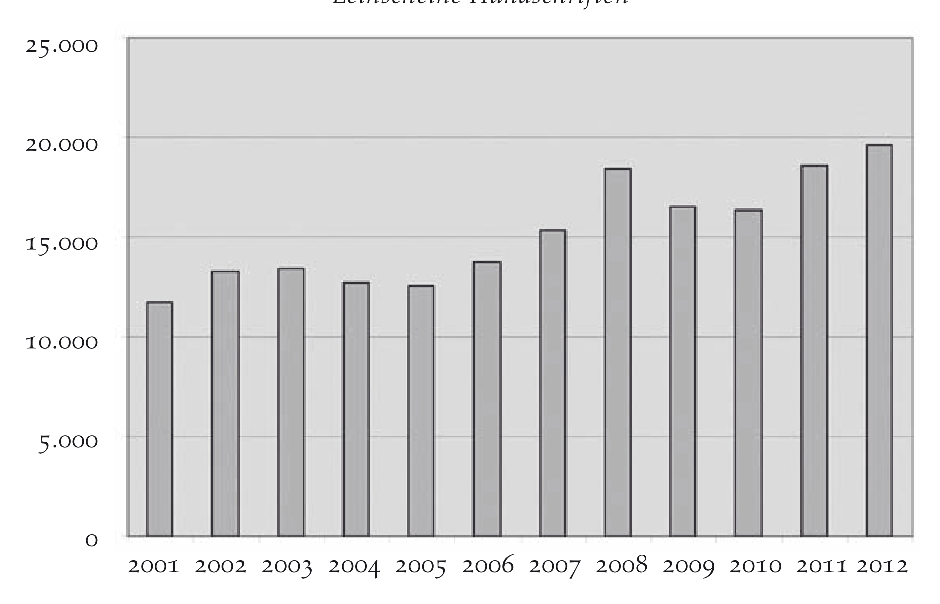
Tagespräsenzen Archiv



3.2 Entleihungen

	2010	2011	2012
Handschriften (Leihscheine)	16.316	18.546	19.565
Externer Leihverkehr. Handschriften: Verträge	43	33	27
Externer Leihverkehr. Handschriften: Einheiten	317	257	296
Externer Leihverkehr. Bilder und Objekte: Verträge	14	13	19
Externer Leihverkehr. Bilder und Objekte: Einheiten	60	111	281

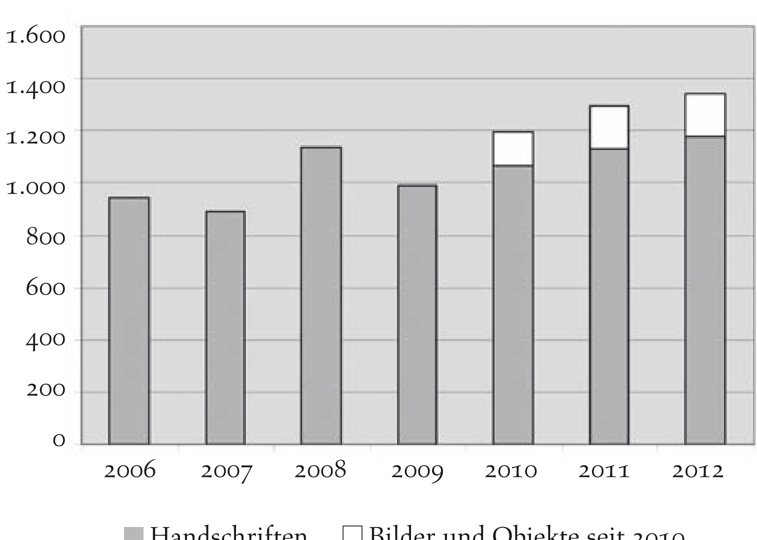
Leihscheine Handschriften



3.3 *Anfragen mit Rechercheaufwand*

	2010	2011	2012
Anfragen mit Rechercheaufwand Handschriften	1.069	1.129	1.179
Anfragen mit Rechercheaufwand Bilder und Objekte	129	166	161

Anfragen mit Rechercheaufwand



3.4 *Datenbank-Recherchen*

	2010	*2011*	*2012*
Datenbank-Recherchen insgesamt	241.133	269.120	301.901
Datenbank-Recherchen Archiv insgesamt	43.522	42.036	51.149
Datenbank-Recherchen im Modul Handschriften insgesamt	39.219	37.291	46.084
Datenbank-Recherchen im Modul Bilder insgesamt	4.303	5.281	5.065
Modul Bestandsführung insgesamt	27.920	34.021	49.806

3.5 *Kopien Handschriften*

	2009	2010	2011	2012
Kopien	35.166	34.902	39.305	58.991
Kopieraufträge	1.665	1.537	1.742	2.025
Kopierte Einheiten	16.179	9.486	8.336	12.531

4. Weitere Projekte und Sonstiges

Um das außerordentlich umfangreiche Archiv des Suhrkamp Verlags möglichst schnell der Forschung zugänglich zu machen, haben wir neue Wege beschritten. Im Rahmen eines zunächst auf drei Jahre angelegten DFG-Projekts haben sechs Bibliothekarinnen im September 2012 mit der Ordnung und Verzeichnung der Verlagsunterlagen begonnen. Parallel wurde, gefördert von der Volkswagen-Stiftung, das *Suhrkamp-Forschungskolleg* eingerichtet, in dem in Zusammenarbeit mit verschiedenen Universitäten sieben Dissertationen entstehen sollen. Die Engführung von Erschließung und Erforschung soll zu einer Intensivierung der Kommunikation zwischen den ansonsten weitgehend getrennt agierenden Berufsgruppen führen und deren Arbeit in beiden Richtungen befruchten.

Seit November 2011 wird der Zettelkatalog der Handschriften-Sammlung mit Mitteln der DFG konvertiert. Dabei sind neben den beiden Diplom-Bibliothekaren, die für das Projekt eingestellt wurden, zahlreiche fest angestellte Mitarbeiter der Abteilung involviert. Weil die Katalogkarten im Laufe der vergangenen Jahrzehnte oft inkonsequent und nach wechselnden Richtlinien angelegt wurden, ist der Anteil der notwendigen Revisionsarbeiten, die wir per Autopsie als Eigenanteil zu erbringen haben, sehr hoch. Der Nutzen des Projekts besteht nicht nur in der Überführung der Katalogangaben in die Datenbank, sondern auch in ihrer Korrektur und Präzisierung, also in der Erhöhung ihrer Zuverlässigkeit.

Janet Dilger hospitierte im Rahmen des Programms *Wissenschaftliche Institutionen tauschen* (WIT) in der Universitätsbibliothek Bielefeld und im dortigen Zentrum für Interdisziplinäre Forschung. Dorit Krusche absolvierte den Kurs *Sicherer Umgang mit Schimmel und Staub* des Instituts für Erhaltung von Archiv- und Bibliotheksgut in Ludwigsburg. Harald Kaluza besuchte den Bibliothekartag in Hamburg und – zusammen mit Silke Becker – das BSZ Kolloquium an der PH Ludwigsburg. Gudrun Bernhardt nahm an einer Fortbildungsveranstaltung über *Grundlagen der Archivierung digitaler Unterlagen* an der Archivschule Marburg teil. Zahlreiche Kolleginnen und Kollegen der Abteilung nahmen an der betriebsinternen IT-Schulungsreihe *Stunde mit der Maus* und an Veranstaltungen der neu geschaffenen Fortbildungsserie *Auf dem Laufenden* teil, in der regelmäßig Projekte und Probleme der verschiedenen Abteilungen des Hauses vorgestellt werden. Der Fortbildung diente schließlich ein Besuch der Abteilung in der *Zentralen Stelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen* in Ludwigsburg.

Zur Verbesserung der Arbeitsabläufe wurde eine abteilungsübergreifende Erschließungssteuerungssitzung organisiert und ein Leitfaden zum Thema Rechtsfragen erstellt. Um für Neuerwerbungen Platz in den Handschriften-Magazinen zu schaffen, wurden im Frühjahr 2012 ca. 1800 Archivkästen, von denen wir annehmen, dass sie selten benutzt werden, in das Ausweichmagazin nach Sindelfingen ausgelagert.

Auf vielfältige Weise beschäftigte uns im vergangenen Jahr das Thema Exil. Wir beteiligten uns als Kooperationspartner an den Planungen für ein virtuelles Museum, das, angestoßen durch Herta Müllers Aufruf, unter der Federführung

der Deutschen Nationalbibliothek eingerichtet werden soll. Um unsere umfangreichen und bedeutenden Exil-Sammlungen sichtbarer zu machen, vereinigten wir sie unter dem Dach des neu eingerichteten *Helen und Kurt Wolff Archivs*. Einige besonders aussagekräftige Exildokumente wurden in einer Artikelserie der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vorgestellt. Kollegen der Abteilung präsentierten im Oktober Marbacher Exilbestände auf einem Panel während der Jahrestagung der *German Studies Association* in Milwaukee, Wisconsin.

Im Jahr 2012 wurden in der Abteilung Archiv insgesamt 13 Praktikanten betreut.

BIBLIOTHEK

1. Erwerbung

Nach wie vor macht sich der seit 2011 weggefallene DFG-Zuschuss für die Erwerbung von Quellenliteratur schmerzlich bemerkbar: Konnten im Jahre 2000 noch 50% aller Zugangsarten als Kauf verbucht werden, so waren es im Berichtsjahr nur 37%. Eine dennoch erfreuliche Zunahme im antiquarischen Kauf ist dem DFG-geförderten retrospektiven Bestandsergänzungsprojekts 1890 bis 1990 zu verdanken; bis Jahresende konnten insgesamt 3.085 Bände ermittelt, inventarisiert und katalogisiert worden. Schwerpunkt im Jahr 2012 war die systematische Erwerbung früher DDR-Literatur, proletarisch-revolutionärer sowie rumäniendeutscher Literatur nach 1945. In der Sparte »Frontlektüren« konnte eine Truppenbücherei (420 Bände) des 1. Weltkriegs rekonstruiert werden, dabei ist man den 1915/16 von Erwin Ackerknecht und Walter Hofmann erstellten offiziellen Empfehlungslisten gefolgt. In allen anderen Segmenten (Unterhaltungsliteratur, Kolonialliteratur, Reiseliteratur, völkisch-nationale und NS-Literatur sowie Übersetzungen deutschsprachiger Literatur) sind ebenfalls Lückenergänzungen vorgenommen worden. Die erste Phase des Projekts wird bis August 2013 dauern. Aus dem aufgelösten Bestand der Bibliothek der Académie de Mâcon (Burgund) konnten 74 Bände angekauft werden, darunter Heines »Buch der Lieder« in der 4. Auflage von 1841 mit der handschriftlichen Notiz Julie von Meyendorffs: »Donné par M. Heine«. Der Brief an Heine, in dem sie sich für ein Buch bedankt, liegt der Forschung seit langem vor, nun ist auch bekannt, welchem Band er gegolten hat. Außerdem konnte der Bestand geschlossener Sammlungen um mehrere Stiftungen bereichert werden:

Mit der Sammlung Elfriede Kalz sind sämtliche Veröffentlichungen (plus Kontextmaterialien) einer unter Pseudonym publizierenden Unterhaltungsschriftstellerin der Nachkriegszeit übernommen worden, die das historische Ensemble der vorhandenen Genres zeitlich und exemplarisch ergänzt. Aus der Bibliothek von Walter Janka wurden 139 Bände ausgewählt, darunter Widmungsexemplare sowie Titel des von ihm 1942 im mexikanischen Exil gegründeten Verlages El Libro Libre. Die Übernahme des Archivs der Edition Isele (Konstanz, Eggingen) ging mit der Stiftung von bisher fehlenden 135 Bänden der Verlagsproduktion einher, die Produktion wird laufend ergänzt. Titel der Weltliteratur spielen in vielen Autorenbibliotheken eine große Rolle und sind auch im sog. Normalbestand der

Bibliothek gut vertreten. Im Berichtsjahr stiftete der Slawist Friedrich Hübner die 2.500 Bände zählende Quellengrundlage seiner kürzlich erschienenen Bibliographie deutschsprachiger Übersetzungen russischer Literatur des 20. Jahrhunderts. Nach dem 1986 ins Haus gekommenen Nachlass des Stuttgarter Rechtsanwalts und Schriftstellers Karl Lieblich (1895-1984) ist dem Archiv nun auch die sich bei der Tochter in São Paulo nahezu komplett erhaltene Bibliothek (671 Bände) des jüdischen Autors übergeben worden. Die Mediendokumentation konnte das Presse- und Theaterprogrammarchiv des Henschel Theaterverlags sowie Hörspielmanuskripte des Rundfunks der DDR übernehmen und damit empfindliche Lücken füllen. Vom Tonarchiv des Goethe-Instituts Amsterdam übernahm das Referat 158 Tonkassetten mit Aufzeichnungen von Veranstaltungen mit Schriftstellern wie Wolfgang Hilbig, Edgar Hilsenrath, Uwe Kolbe, Herta Müller, Hans Joachim Schädlich, W.G. Sebald, Martin Walser und anderen prominenten Persönlichkeiten (Zeitraum 1994 bis 2006).

1.1 Für Buch- und Zeitschriftenstiftungen danken wir

Manfred Ach, Irmeli Altendorf, Abi Anwari, Dr. Jürg Arnold, Dr. Hansjürgen Blinn, Ernst Braches, Daniela-Maria Brandt, Hartmut Brie, Ingolf Brökel, Antje Bultmann Lemke, Edeltraud Bürk, Ingolf Cesaro, Dr. Patrick Conley, Dagmar Dietlein, Prof. Dr. Hans Ebeling, Prof. Dr. Justus Fetscher, Karlheinz Gabor, Hertmut Geerken, Dr. Ulrich Gehrke, Dr. A. Götz von Olenhusen, Hans Graf von der Goltz, Prof. Dr. Lutz Hagestedt, Christel Hartinger, Edgar Harwardt, Marion Heide-Münnich, M.A., Prof. Dr. Werner Heinrichs, Huguette Herrmann, Hans Herrmann, Dr. Friedrich Hübner, Peter Huckauf, Magdalena Jagelke, Katarzyna Jastal, Dr. Helmut Jenne, Bernd Kaiser, Joachim Kalka, Gerhild Kutschka-Kalz (Erbengemeinschaft Kalz), Dr. Hans J. Killmann, Erich Kläger, Kim Jae-Shin, Botschafter der Republik Korea, Martina Kolozs, Jürgen Kross, Dr. Werner Künzel, Prof. Dr. Françoise Lartillot, Prof. Dr. Mariana-Virginia Lazarescu, Dr. Jacques Le Rider, Hartmut Löffel, Dr. Günter Mieth, Ewald Montanus, Christos Mortzos, Manfred Neuhaus, Dr. Sebastian Parzer, Rosa Pérez Zancas, Dr. Friedrich Pfäfflin, Rotraud Pöllmann, Dr. Galina Potapova, Prof. Dr. Paul Raabe, Brigitte Raitz, Anikó Ramshorn-Bircsák, Lotte Ravicini, Dr. Angela Reinthal, Dr. Dierk Rodewald, Esther Sabelus, Jutta Salchow, Peter Salomon, Wendel Schäfer, Prof. Dr. Hansjörg Schell, Nina Schnutz, Dr. Hannelore Schwartze-Köhler, Julia Selge, Dr. Oliver Sill, Dorothea Starke, Norbert Sternmut, Tina Stroheker, Dr. Ruth Vogel-Klein, Dr. Axel Vulpius, Wolfgang Windhausen, Martina Wolff – Albert Koechlin Stiftung Luzern, Archiv der Sammlung Oskar Reinhart Winterthur, Bezirk Schwaben, Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel e.V., Ernst-Rietschel-Kulturring e.V. Pulsnitz, Galerie Bassenge Berlin, Geschichtsverein Drove-Boich-Thum Kreuzau, Gesellschaft für Kulturpolitik Oberösterreich Linz, Hegau-Geschichtsverein Singen, KATE e.V. Stuttgart, Lions Club Hamburg-Moorweise, Museum und Fondazione Hermann Hesse Montagnola, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Stadt Neuhausen – Amt für Kultur und Tourismus, Stadt Zürich Kultur, Stadtverwaltung Rudolstadt, Tourismus Meersburg, Verein

für Heimatgeschichte Wallenried / Bad Sachsa und Umgebung e.V., Vereinigung der Freunde und Förderer des Stoltze-Museums e.V. Frankfurt, Vontobel-Stiftung Zürich, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Zentrum für Aktion, Kultur und Kommunikation Düsseldorf.

Außerdem den Verlagen und Buchhandlungen:

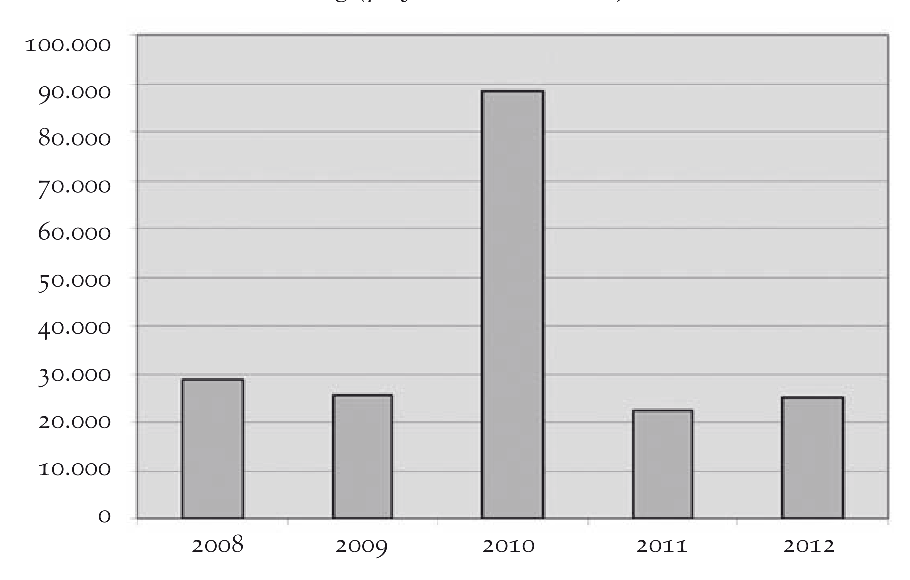
Antiquariat Heiner Henke, Arche Verlag, Athena-Verlag, Bärenreiter Verlag, Beggerow Buchverlag, Blumenbar Verlag, Hans Boldt Literaturverlag, Buchhandlung Shakespeare and Company, Corvinus Presse, Daidem Hethiter Verlag, Deutsche Verlags-Anstalt, Deutscher Theaterverlag, Diogenes, dtv, Edition A.B. Fischer, Edition CH, Edition Das Labor, Edition Isele, Edition Text & Kritik, Edition Thanhäuser, S. Fischer, Frankfurter Verlagsanstalt, Gollenstein Verlag, Carl Hanser Verlag, Haymon, Hoffmann & Campe, Insel Verlag, Verlag Antje Kunstmann, Kyrene Literaturverlag Innsbruck, Lilienfeld Verlag, Luchterhand Literaturverlag, Marebuchverlag, Männerschwarm Verlag, Orpheus und Söhne Verlag, Österreichischer Buchklub der Jugend, Piper Verlag, Verlagsgruppe Random House, Reclam Verlag, S. Roderer Verlag, Schulthess Juristische Medien AG, Stieglitz Verlag, Suhrkamp Verlag, Thienemann Verlag, Wallstein Verlag, Zytglogge Verlag.

Zugangsstatistik

Erwerbung	*2008*	*2009*	*2010*	2011	2012
Gesamt (physische Einheiten)	28.903	25.607	87.903	22.279	25.227
Monographienerwerbung	7.550	9.527	8.684	8.640	9.297
Geschlossene Nachlässe und Sammlungen (physische Einheiten)	9.150	3.160	68.354	2.657	2.645
Zeitschriftenerwerbung (physische Einheiten)	3.101	5.579	3.833	4.663	4.748
Mediendokumentation, Spezialsammlungen insgesamt	9.102	7.341	7.032	6.319	8.537
Zeitungsausschnittsammlung (Kästen, Ordner, Konvolute)	737	457	667	526	778
Theatersammlung (Kästen)	2.787	2.051	2.531	1.124	3.379
Rundfunkmanuskripte	1.118	1.239	811	1.126	922
AV-Materialien	2.720	2.081	1.603	2.278	1.663
Dokumente (Mappen)	142	64	24	2	13
Buchumschläge	1.598	1.449	1.396	1.263	1.782
Bibliothek (geschlossene Nachlässe und Sammlungen)	7	6	5	5	4
Mediendokumentation (geschlossene Nachlässe und Sammlungen)	48	44	24	31	16

	2008	*2009*	*2010*	*2011*	*2012*
Zeitschriftenerwerbung (laufende Abonnements)	1.100	1.091	983	953	966
Digitale Bibliothek: Lizenzierte Zeitschriften	5.308	6.735	7.258	8.868	9.629
Digitale Bibliothek: Literatur im Netz (literarische Zeitschriften und Weblogs)	80	38	53	55	123
Gesamtbestand Bibliothek (Bücher und Zeitschriften)	807.026	819.958	898.255	912.220	928.711
Gesamtbestand andere Materialien: AV-Materialien, Theatersammlung, Zeitungsausschnitte usw.	346.827	348.696	353.018	358.408	365.861

Erwerbung (physische Einheiten) Bibliothek



2. Erschließung

Nachdem 2011 infolge fehlender Kapazitäten ein Rückgang der Titelaufnahmen zu verzeichnen war, stieg die Anzahl 2012 wieder auf das alte Niveau von etwa 40.000 Einheiten (inkl. Mediendokumentation). Bei diesem Ergebnis haben das laufende DFG-Projekt zur Erschließung der Bibliothek Reinhart Koselleck und umfangreiche Nacharbeiten zur Retrokonversion des Systematischen Zettelkataloges wichtige Beiträge geleistet. Die regulären Zugänge durch Kauf, Tausch, Beleg und Geschenk wurden eingearbeitet. Allerdings konnte das Programm zur Aufarbeitung unkatalogisierter Altbestände nur in geringem Umfang fortgeführt werden. Der Geschäftsgang für E-Books und die Verzeichnung eines ersten großen E-Book-Paketes wurden erfolgreich umgesetzt. Das Referat hat in enger Zusammenarbeit mit der Projektkoordination sämtliche Erschließungsprojekte und

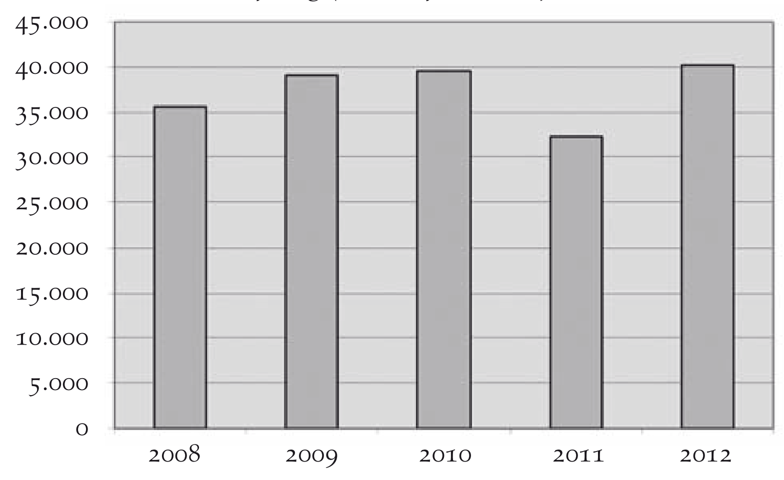
-anträge konzipiert und deren Durchführung betreut. Die Projekte zur Katalogisierung der Mörike-Sammlung Fritz Kauffmann und Erschließung aller noch nicht in Kallías nachgewiesenen Mörike-Beiträge auf Tonträgern sind abgeschlossen. Im systematischen Auswertungsprogramm der Bibliothek befinden sich derzeit 57 wissenschaftliche und 44 literarische Zeitschriften sowie 39 Tages- und Wochenzeitungen. Das für die Zeitschrift »Simplicissimus« entwickelte Verfahren der Verlinkung mit dem Volltext wurde nun auch für die 15.000 erschlossenen Beiträge der »Jugend« durchgeführt. Weitere Kataloganreicherungen mit Volltextzugriffen sollen folgen. Für die Umstellung der überregionalen Normdateien auf die GND (Gemeinsame Normdatei) und deren zukünftige Einbindung in den Katalogisierungsworkflow der sammelnden Abteilungen waren Arbeitsgespräche mit dem Bibliotheksservicezentrum Baden-Württemberg, der Deutschen Nationalbibliothek und der Firma aStec sowie Anwendungsschulungen im Hause notwendig.

Erschließung

Katalogisierung, Zuwachs	*2008*	*2009*	*2010*	*2011*	*2012*
Titelaufnahmen Katalog Gesamt	35.578	39.121	39.496	32.322	40.147
davon selbstständige Publikationen	29.598	29.418	30.876	25.550	31.375
davon unselbstständige Publikationen	5.980	9.703	8.620	6.772	8.772
Titelaufnahmen Retro-Projekt	303.445	270.484	178.699	1.590	21.112
pauschale Bestandsbeschreibungen (Modul »Bestände«)	1.022	700	824	632	738

Gesamtnachweis Kallías	*2008*	*2009*	*2010*	*2011*	*2012*
Katalogsätze	686.017	993.630	1.206.832	1.239.864	1.297.410
Exemplarsätze	302.605	371.773	443.838	464.662	507.647
Bestandssätze	21.913	26.810	23.516	24.138	24.868

Erschließung (Titelaufnahmen) Bibliothek



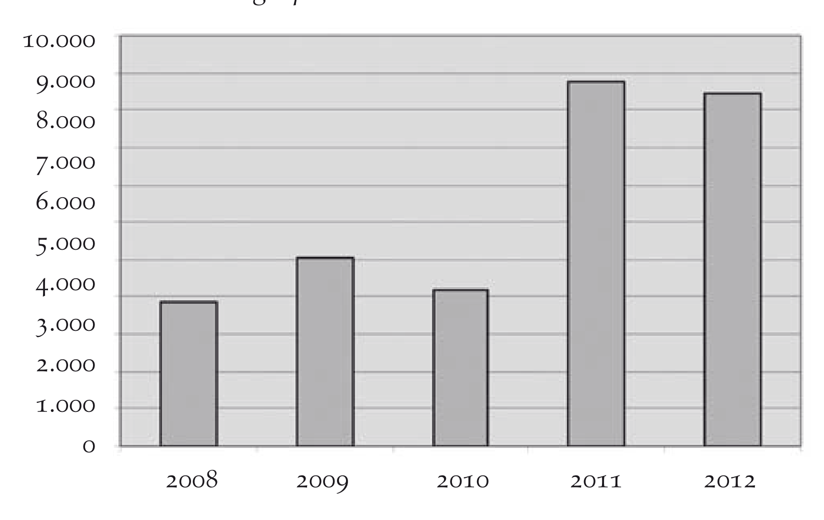
3. Bestand und Benutzung

27 von insgesamt 157 geschlossen aufgestellten Bibliotheken, Sammlungen und Verlagsarchivproduktionen waren wieder Gegenstand intensiver Sichtung durch Forscher, dabei wurden 3.065 physische Einheiten benutzt. Mit Hilfe von Praktikanten sind für mehrere Sammlungen interimistisch und vom Bestandssatz aufzurufende Verlistungen als erste Informationen angefertigt worden: Luchterhand-Archiv, Bibliothek Oskar Pastior, Bibliothek Karl Lieblich. Der aufwendige Umzug ausgewählter Sammlungen und Bestände ins Außenmagazin Sindelfingen bedurfte sorgfältiger logistischer Planungen und hat zahlreiche Kräfte gebunden, zugleich mussten die neuen Standortsignaturen in Kallías nachgetragen werden. Nach Abgabe der Bibliothek Uwe Johnson, nach einer zeitraubenden Aktion zur Prüfung und Ausscheidung von Dubletten in den Verlagsproduktionen sowie im Blick auf zu erwartende Bibliotheken und angesichts eines mittlerweile dramatischen Platzmangels müssen immer wieder umfangreiche Revirements vorgenommen werden.

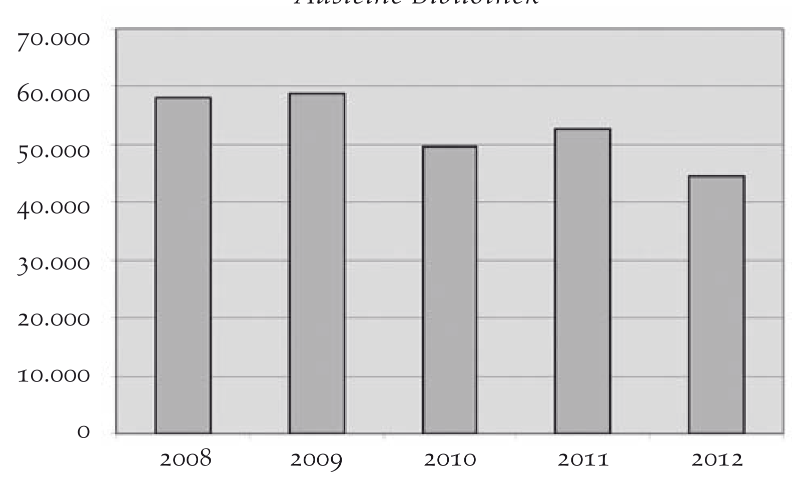
Die als Depositum der Bundesrepublik Deutschland im DLA bewahrte (Teil-) Bibliothek Ludwig Töpfer (2.317 Bände) ist vierzig Jahre nach ihrer Aufteilung auf drei Institutionen einer gründlichen Revision unterzogen worden; dabei wurden einige wenige Bestandsbereinigungen zwischen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und Marbach vorgenommen.

Benutzung	*2008*	*2009*	*2010*	*2011*	*2012*
Wöchentliche Öffnungsstunden	64,5	64,5	64,5	64,5	64,5
Benutzungsanträge	920	947	875	994	912
Lesesaal-Eintragungen	8.573	8.811	8.640	9.755	9.690
Ausleihe (physische Einheiten)	57.972	58.713	49.729	52.797	44.487
OPAC Abfragen extern	42.519	69.477	99.238	98.823	119.181
OPAC Abfragen lokal	43.322	56.460	47.895	58.699	56.351
Fernleihe (gebend)	1.031	1.108	1.487	1.201	1.252
Fernleihe (nehmend)	1.313	1.362	843	747	645
Direktlieferdienst (Kopien von Beiträgen und Zeitungsartikeln)	2.052	1.395	933	720	2.025
Leihgaben	178	314	115	85	181
wiss. Auskünfte und Recherchen	1.463	1.103	1.102	922	846

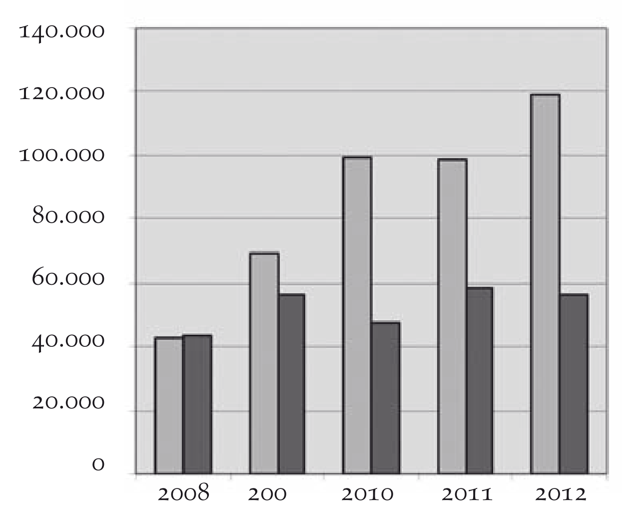
Tagespräsenz Bibliothekslesesaal

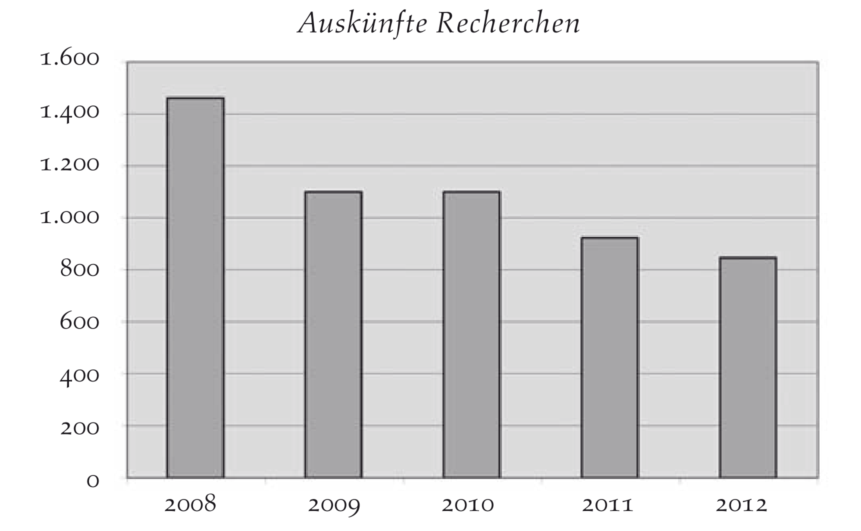


Ausleihe Bibliothek



Datenbank-Recherche Bibliothek





4. Projekte und Sonstiges

Im Berichtsjahr hat die Bibliothek mehrere DFG-geförderte Projekte betreut: Die Arbeiten am Projekt »Bibliothek Reinhart Koselleck: Provenienz- und Sammlungserschließung« gehen wie geplant voran. Von den insgesamt über 8.000 Bänden waren bis Jahresende etwa 6.000 Bände katalogisiert. Auch das retrospektive Bestandsergänzungsprojekt macht gute Fortschritte und liegt im Arbeitsprogramm. Dies gilt ebenso für die Retrokonversion der Rundfunkmanuskripte; Ende 2012 waren ca. 21.000 Manuskripte (Gesamtvolumen 30.000) in Kallías erfasst, was zu einem starken Anstieg der Ausleihe dieser Gattung führte. Im 2011 gestarteten Projekt zur Ordnung der 80 Kästen umfassenden Zeitungsausschnittssammlung von Armin T. Wegner konnte inzwischen der Hauptteil des zeitgeschichtlich einzigartigen Quellenmaterials benutzbar gemacht werden. Bewilligt wurden die Projekte »Netzliteratur authentisch archivieren und langfristig verfügbar machen. Aufbau eines Quellencorpus für die seit den 1990er Jahren entstehende Literaturgattung »Netzliteratur« – Ausbau der Sammlung »Literatur im Netz« durch (Web) Archivierung (Start 12/2012) sowie »Quellenrepertorium der Exilbibliotheken im Deutschen Literaturarchiv. Modul 1: Bibliothek Alfred Döblin« (Start 2013). Das DLA ist außerdem Partner im ebenfalls DFG-geförderten Projekt der Bayrischen Akademie der Wissenschaften und der Bayrischen Staatsbibliothek »Entwicklung eines zentralen historisch-biographischen Informationssystems für den deutschsprachigen Raum«, dessen Ziel es ist, das seit 2010 bestehende Online-Angebot www.deutsche-biographie.de auszubauen und »zertifiziertes Wissen« für Forschung und Öffentlichkeit dauerhaft zur Verfügung zu stellen. Auf der Grundlage zweckbestimmter Fondsmittel startete das Projekt Massenentsäuerung laufender Signaturgruppen (autorenbezogene Literatur der Jahrhundertwende und folgende Gruppe), das in enger Kooperation mit den Referaten WDV und Bestandserhaltung der Abteilung Entwicklung geplant und durchgeführt wird.

Personalia

Im Berichtsjahr nahmen drei Kollegen an intensiven Fortbildungen teil, darunter zwei WIT (Wissenschaftliche Institute Tauschen)-Hospitationen (Bereich Projektmanagement des Victoria & Albert Museum, London, sowie Bibliothek und Zentrum für interdisziplinäre Forschung, Bielefeld). Sechs Neu- und Wiederbesetzungen von Stellen waren zu verzeichnen, 14 Praktikanten wurden betreut, zwei langjährige Kolleginnen sind in den Ruhestand verabschiedet worden, 5 Kollegen der Abteilung arbeiten im Betriebsrat mit. Karin Schmidgall wirkte in den verbundübergreifenden Arbeitsgruppen zum Leihverkehr mit, nahm an Workshops zu den Themen Langzeitarchivierung und Rechteverwaltung in SWBcontent teil und wurde neu in das Gremium zur Vorbereitung des neuen Regelwerks RDA (Resource Discription and Access) berufen.

MUSEUM

1. Ausstellung
1.1 Ausstellungen im Literaturmuseum der Moderne (LiMo)

Dauerausstellung, Kuratoren: Heike Gfrereis, Katja Leuchtenberger; Roland Kamzelak, Gestaltung: büro element, Basel, seit 6.6.2006, aktualisiert durch Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter am 6.6.2012.

Wechselausstellungen

»Ich liebe Dich!«, 20.9.2011 bis 29.1.2012. Konzept: Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter mit Magdalena Hack, Sonja Lehmann, Katrin Sterba, Beratung: Michael Lentz, Gestaltung: space4 (Architektur), Diethard Keppler, Matthias Wichmann (Grafik). – »1912. Ein Jahr im Archiv«, 4.3.2012 bis 26.8.2012. Kuratoren: Kira Eghbal-Azar, Felicitas Hartmann, Yvonne Schweizer und Thomas Thiemeyer, Gestaltung: space4 (Architektur), Diethard Keppler, Matthias Wichmann (Grafik). – »Kassiber. Verbotenes Schreiben«, 27.9.2012 bis 27.1.2013. – Konzept, Recherchen und Texte: Arno Barnert, Ulrich von Bülow, Jan Bürger, Heike Gfrereis, Ulrich Raulff und Ellen Strittmatter nach einer Idee von Helga Raulff. Ausstellungsrealisation: Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter. – »Zu Gast in Marbach: Das Walter Benjamin-Archiv stellt sich vor«, 19.9. bis 4.11.2012. Kurator: Heike Gfrereis.

Reihe ›fluxus‹

20: »Geteilte Post. Franz Kafka an Grete Bloch«, 5.10.2011 bis 29.1.2012. Konzept und Gestaltung: Heike Gfrereis, Film: Katrin Sterba. – 21: Mond-Schein-Geschichten. Zum 250. Todestag von Tobias Mayer, 5.2.2012 bis 25.2.2012. Kurator: Heike Gfrereis mit der Literaturschule LINA. – 22: »Hans Ulrich Gumbrecht. *1926. Ein Jahr im Kopf*«, 4.3. bis 26.8.2012. Kurator: Heike Gfrereis. – 23: »PEN. Writers in

Prison – Writers in Exile«, 27.9.2012 bis 27.1.2013. – Konzept, Recherchen und Texte: Sascha Feuchert, Julia Paganini, Dirk Sager, Christa Schuenke, Hans Thill, Herbert Wiesner. Ausstellungsrealisation: Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter.

Reihe ›Suhrkamp-Inseln‹ (Reihenkonzept: Heike Gfrereis, Grafik: Diethard Keppler)

5: »Ingeborg Bachmanns Malina«, 27.10.2011 bis 19.2.2012. Konzept: Jan Bürger, Magdalena Hack. – 6: »1912. Ein Jahr auf der Insel«, 4.3. bis 26.8.2012. Konzept: Gunilla Eschenbach und Sonja Lehmann. – 7: »›Danke schön. Nichts zu danken.‹ Ror Wolf und die Jahre mit Unseld«, 13.9. bis 2.12.2012. Konzept: Jan Bürger, Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter. – 8: »Haschisch und Kabbala. Gershom Scholem, Siegfried Unseld und das Werk von Walter Benjamin«, 13.12.2012 bis 4.3.2013. Konzept: Liliane Weissberg mit Jan Bürger und Heike Gfrereis.

1.2 Ausstellungen im SNM

Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum, Kuratoren: Heike Gfrereis mit Stephanie Käthow, Katharina Schneider, Ellen Strittmatter, Aneka Viering, Martina Wolff; Gestaltung: space4 (Architektur), Diethard Keppler und Stefan Schmid (Grafik); seit 10.11.2009.

Wechselausstellung auf der Rampe (Gartengeschoß)

»Beziehungskisten«, 24.7.2011 bis 29.1.2012. Konzept und Realisation: Verena Staack und Andrea Thormählen mit Schülerinnen und Schülern des Königin-Olga-Stift Stuttgart.

1.3 Marbacher Passage (Vitrinenausstellungen im Vestibül des Archivs)

»Thomas Strittmatter«, bis 20.1.2012. – »Schlöndorff / Jünger«, 23.1.2012 bis 17.2.2012. – »Zum 60. Thronjubiläum der Queen«, 20.2.2012 bis 16.3.2012. – »Erika Mitterer«, 19.3.2012 bis 13.4.2012. – »Eugen Gottlob Winkler«, 16.4.2012 bis 18.5.2012. – »Kleine Reihen«, 21.5.2012 bis 22.6.2012. – »Günter Kunert«, 25.6.2012 bis 23.7.2012. – »Hermann Hesse 50. Todestag«, 30.7.2012 bis 24.8.2012. – »Exil«, 27.8.2012–14.9.2012. – »Undine Gruenter«, 17.9.2012 bis 12.10.2012. – »Gerhart Hauptmann«, 12.11.2012 bis 7.12.2012. – »Totentanz«, 10.12.2012 bis Januar 2013. *Die Ausstellungen in der »Passage« wurden 2012 kuratiert von Jutta Bendt, Ulrich von Bülow, Jan Bürger, Frank Druffner, Christiane Dünkel, Heike Gfrereis, Jasmin Hambsch, Nikola Herweg, Herman Moens und Nicolai Riedel.*

2. Besucherzahlen

2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
18.521	19.668	45.191	52.759	35.500	34.105	48.153	87.315	86.850	67.092

2000 konnte das Schiller-Nationalmuseum wegen Außensanierungen für Ausstellungen nicht genutzt werden, von Ende März 2007 bis 10. November 2009 war es wegen Innensanierung geschlossen. Im Juni 2006 kam das Literaturmuseum der Moderne hinzu.

3. Publikationen
3.1 Zu den Ausstellungen

Marbacher Katalog 65. *Kassiber. Verbotenes Schreiben.* – Marbacher Magazin 137.138. *1912. Ein Jahr im Archiv.* Mit einem Gespräch mit Hans Ulrich Gumbrecht. – Marbacher Magazin 140. *Über Haschisch und Kabbala. Gershom Sholem, Siegfried Unseld und das Werk von Walter Benjamin.* Von Liliane Weissberg.

3.2 Weitere

Marbacher Magazin 139. *Hermann Hesses erstes Fotoalbum 1903 bis 1916*. Hrsg. und mit einer Einl. von Heike Gfrereis. – ADA 5. *Melitta Grünbaum: Begegnungen mit Gundolf*. Hrsg. von Gunilla Eschenbach. Mit einem Nachw. der Herausgeberin. – Spuren. 90. *Johann Peter Hebel und der Belchen*. Von Thomas Schmidt. – Spuren 92. *Die schwäbische Schule und die Wurmlinger Kapelle*. Von Valérie Lawitschka. – Spuren 93. *Ilse Aichinger in Ulm*. Von Christine Ivanovic. – Spuren 95. *Joseph Victor von Scheffel in Radolfzell.* Von Jürgen Oppermann. – Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Jg. 56. Im Auftrag des Vorstands hrsg. von Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Raulff.

3.3 Sonstiges

Geschrieben gegen alle Verbote. Writers in Prison / Writers in Exile. Hrsg. und zs.-gest. von Herbert Wiesner [u.a.]. Durchges. Nachdr. der Seiten 304–375 des Marbacher Katalogs 65. – Per Pedal zur Poesie. Literarische Radwege 8. *Nürtingen* […]. – Per Pedal zur Poesie. Literarische Radwege 9. *Kirchheim / teck* […]. – Per Pedal zur Poesie. Literarische Radwege 10. *Nagold* […]. – *Programmplakat 2012.* Nr. 1 bis 4. Text- und Bildredaktion: Heike Gfrereis und Dietmar Jaegle. – *Zeitschrift für Ideengeschichte.* Jg. VI, H. 1 bis 4: Hrsg. von Ulrich Raulff (Deutsches Literaturarchiv Marbach), Helwig Schmidt-Glintzer (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), Hellmut Th. Seemann (Klassik Stiftung Weimar).

4. *Literaturvermittlung / Museumspädagogik*
4.1 *Museumsführungen 2012*

2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
219	251	342	1.038	753	730	628	836	1.098	1.044

4.1.1 *Themen der Führungen*

LiMo Dauerausstellung allgemein. – SNM Dauerausstellung allgemein. – Rundgang durchs LiMo und SNM mit Diskussion zum Ausstellungskonzept. – LiMo Architektur für Literatur: Die beiden Marbacher Museen (dt., engl.). – LiMo Rundgang (dt., engl., frz.). – Mit Schülern ins LiMo und SNM. Angebot für Lehrer. – Literatur im Sitzen – SNM Rundgang (dt., engl., frz.). – Schiller-Rundgang durchs SNM – Forschen in der Walpurgisnacht – Schillers Kleider – Ich liebe Dich – 1912. Ein Jahr im Archiv – Kassiber. Verbotenes Schreiben.

4.1.2 *Aktionstage mit freiem Eintritt, freien Führungen und Veranstaltungen*

»Silvester- und Katertour«, 1.1.2012 – Finissage »Ich liebe Dich«, 29.1.2012 – LINA 7: »Mondscheingeschichten«, 5.2.2012 – Internationaler Museumstag: »Zeitreisen 1912«, 20.5.2012 – Marbacher Erlebnissonntag: »Hermann Hesse im LiMo«, 1. Juli – Tag der offenen Tür »Schillers Geheimnisse«, 11.11.2012 – »Geheimnisvolle Weihnachtsgeschichten«, 26.12.2012.

4.2 *Schul- und Kinderprogramm des Museums 2011*
4.2.1 *Zahl der Veranstaltungen*

Führungen / Veranstaltungen im Schul- und Kinderprogramm insgesamt	245
Besucher im Schul- und Kinderprogramm insgesamt	4.381
Seminare und Workshops im Schul- und Kinderprogramm	30
Spezielle Aktionstage für Kinder, Schulen und Familien	8
Einwöchige Ferienworkshops	4
Fünfmonatige Workshops	3
Lehrerfortbildungen	4

4.2.2 *Themen der Kinder- und Schülerführungen*

LiMo Dauerausstellung allgemein – Forschen im Archiv – Fremde Welten – Exil – Kafka – SNM Dauerausstellung allgemein – Schiller in einer Stunde – Mit Schiller in der Schule – Liebe – 1912. Ein Jahr im Archiv – Kassiber. Verbotenes Schreiben.

4.2.3 Themen der Seminare und Workshops

Vom Axtbuch zur Geheimschrift – Dichterschätze – Schreib mal wieder – Erich Kästner – Poesie aufräumen – Kleists Sätze – Schneiden und Kleben – Schillers *Räuber* – Der Prozess unter der Lupe – Benjamins *Berliner Kindheit* – Goethes Lyrik – Schneiden und Kleben für Erwachsene – Goethe und Schiller. Ein Lyrikabend – Geheimes Schreiben – Schülerseminar »Kafkas *Prozess* verstehen« – Schülergespräch mit Peter Stamm über seinen Roman *Agnes* (4x) – Schülerseminar mit Angelika Overath. – Lyrix-Schreibwerkstatt mit Matthias Göritz.

Die Seminare und Workshops 2011 wurden durchgeführt von Charlotte Andresen, Monika Degner, Magdalena Hack, Rudi Kienzle, Claudia Konzmann, Verena Staack, Annika Christof, Johannes Kempf und Martina Wolff.

4.2.4 Themen der Lehrerfortbildungen

»Was Sie schon immer über Kafka wissen wollten« mit Reiner Stach – Lesung und Seminar mit Finn-Ole Heinrich – »Kafkas Roman *Der Prozess* im Deutschunterricht« mit Rudi Kienzle – »Georg Büchners *Dantons Tod* im Deutschunterricht« mit Reiner Niehoff.

Die Lehrerfortbildungen wurden von Rudi Kienzle, Martina Wolff, Monika Degner und Finn-Ole Heinrich durchgeführt.

5. Projekte

5.1 LINA. Die Literaturschule im LiMo

Seit September 2008 können Schüler im LiMo ein bundesweit einmaliges Pilotprojekt besuchen: die Literaturschule LINA (Literatur am Nachmittag), in der sie nachmittags betreut werden und durch Originale aus dem Archiv und die Mitwirkung an der Vermittlungsarbeit des Museums einen ungewöhnlichen Zugang zur Literatur kennen lernen. 2012 fanden drei Projekte statt: »Lunoptikum« (mit der Tobias-Mayer-Schule Marbach), »Der 35. Mai: Expedition Zukunft mit Erich Kästner« (mit der Hector-Kinderakademie) und »Mascha Kaléko online. Ein virtuelles Exil-Museum von Schülern für Schüler« (mit dem Friedrich-List-Gymnasium Asperg). Das von Verena Staack, Magdalena Hack Andrea Thormählen und Annika Christof betreute, für drei Jahre von der PwC-Stiftung geförderte Projekt wird von 2011 bis 2013 vom Ministerium für Wissenschaft und Kunst des Landes Baden-Württemberg gefördert und soll danach nach Möglichkeit fest am DLA institutionalisiert werden.

5.2 LINA in den Ferien

Seit August 2009 findet die Literaturschule LINA auch in den Ferien statt. LINA in den Ferien wendet sich an besonders begabte und interessierte Kinder und Jugendliche, die die Ferien nutzen möchten, ihre sprachlichen Talente und ihr

literarisches Interesse weiter zu entwickeln und in kreativer Weise auszudrücken. Gefördert von der *Stiftung Kinderland der Landesstiftung Baden-Württemberg* bieten die Marbacher Museen diesen Kindern und Jugendlichen die Gelegenheit, in den Ferien eine Woche lang an unterschiedlichen Literaturprojekten zu arbeiten. In Kooperation mit Schriftstellern, Schauspielern, Journalisten oder bildenden Künstlern werden Schreib- und Theaterwerkstätten, Hörspielproduktionen sowie Buchgestaltungs- und -illustrationskurse angeboten. 2012 fanden vier Ferienworkshops statt: »Kopfkino – Comics zeichnen und schreiben« mit Verena Klinke und Felix Mertikat (Weihnachtsferien), »Bilder lesen – Bilder schreiben« mit Bruno Blume (Pfingstferien), »Marbach. Ein Sommerblog« mit Lena Gorelik (Sommerferien), »Geheime Texte oder Wie man seine Träume wahrmacht« mit Armin Pongs (Herbstferien). Die LINA in den Osterferien zum Thema »Bühnenpoesie: Slam-Poetry texten und performen« mit Felix Römer musste wegen zu geringen Anmeldung entfallen.

5.3 Kulturakademie der Stiftung Kinderland des Landes Baden-Württemberg

Die Kulturakademie richtet sich seit 2010 mit einem bundesweit einmaligen Angebot an alle Schülerinnen und Schüler der Klassenstufen sechs bis acht (in den Sparten Bildende Kunst, Literatur, MINT und Musik). In den Faschings- und Sommerferien wurden zwei einwöchige Schreibseminare mit Silke Scheuermann, Matthias Göritz und Lena Gorelik organisiert und betreut so wie die begleitenden Lesungen, Vorträge und Diskussionen in das offizielle Veranstaltungsprogramm des Museums eingebunden. Darüber hinaus wurde vom Museum eine Projektklasse (Literatur und MINT), die in Rust und Marbach stattfand, mitbetreut und aus über 170 Bewerbungen 20 bzw. 10 Schülerinnen und Schüler als Vorschlag für die Endauswahl eingereicht.

5.4 Literaturfest im Rahmen des Kinder- und Jugendliteratursommers »Der Himmel oder Zukunft Literatur«

Vom 6. bis 8.7.2012 fand zum ersten Mal das Literaturfest im Rahmen des Kinder- und Jugendliteratursommers statt. Unter dem Motto »Der Himmel oder Zukunft Literatur« standen drei Tage lang verschiedene generationenübergreifend angelegte Veranstaltungen auf dem Programm. Die Stadt Marbach richtete dazu auf der Schillerhöhe ein Weinfest mit Bewirtung und Musik aus. Gefördert wurde das Literaturfest von der Baden-Württemberg Stiftung.

Lesung mit Ulrike Draesner: »Wovor sich fürchten, was träumen, wie lieben« – Schülergespräch mit Ulrike Draesner: »Gedichte heute, Gedichte morgen« – Lesung und Schülergespräch mit Ralf Isau: »Das Geheimnis der versteinerten Träume« – Kinderlesung im Dunkeln mit Brigitte Schär – Lesung mit Andreas Eschbach: »Black*out« – Lesung und Schülergespräch mit Charlotte Kerner: »Jane reloaded« – Lesung mit Studenten der PH Ludwigsburg »8 ∞ 8. Reise in das Leseuniversum« – Lesung »Zeitreisemaschinen« – Themenführung »Die Zukunft der Literatur im Archiv« – Kinderführung »Mit Schiller zurück in die Zukunft«

– Themenführung »Mondscheinführung durchs 19. Jahrhundert« – Themenführung »Zeitreise 1912« – Mondscheinführung durchs LiMo – Kinderführung »1900/2000« – Schreibwerkstatt »Geschichten von der Zukunft. Großeltern schreiben mit ihren Enkeln« – Zeitkapsel 30 »Vergangene Gegenwart. Hermann Lenz und sein Lebensroman«

ENTWICKLUNG

1. Allgemein

Zu den allgemeinen Arbeiten der Entwicklung gehörte die Unterstützung des Direktors in vielfältigen Angelegenheiten und die Stellvertretung während dessen Abwesenheiten. Die Vorstands- und Ausschuss- bzw. Kuratoriumssitzungen wurden vom Leiter der Entwicklung vorbereitet und betreut.

2. Strukturplanung

Die vom Wissenschaftsrat angeregte Reform der Satzung der Deutschen Schillergesellschaft konnte mit dem Eintrag ins Vereinsregister abgeschlossen werden. Die neuen Organe wurden von den Mitgliedern bzw. den entsprechenden Gremien gewählt. Der neue Vorstand, das neue Kuratorium und der Wissenschaftliche Beirat haben sich in ersten Sitzungen konstituiert.

Der Mietvertrag für das Magazin in Sindelfingen ist geschlossen worden. Mit den sammelnden Abteilungen und der Verwaltung wurden die Maßnahmen (Regalaufstellung, Signaturen, Bestände) für die Bestückung des Magazins besprochen. Ab September 2012 wurden sukzessive Materialien nach Sindelfingen gebracht.

Auf Anregung über das Vorschlagswesen wurde ein neues internes Fortbildungsprogramm eingerichtet. »Auf dem Laufenden« (AdL) informiert Mitarbeiter über neue Projekte, Verfahren oder Themen, die gerade besonders relevant sind.

Ein weiteres Fortbildungsprogramm mit dem Titel »Wissenschaftliche Institute Tauschen« (WIT) ist entwickelt und eingerichtet worden. Das Programm sieht eine wechselseitige Hospitation von Mitarbeitern des DLA bzw. eines verwandten Institutes vor. Die ersten beiden Hospitationen fanden am Victoria & Albert Museum in London und an der Universitätsbibliothek und dem ZIF in Bielefeld statt.

Für das vom Wissenschaftsrat angeregte Forschungsverbundprojekt Marbach – Weimar – Wolfenbüttel wurden erste Arbeitspakete im Bereich IT entwickelt.

Die Umsetzung der Geschäftsprozessanalyse im Museum wurde durchgeführt und abgeschlossen. Die Verwaltung untersucht nun die Geschäftsprozesse in der Abteilung Entwicklung.

Bisher wurde das Benutzerhandbuch in den jeweiligen Lesesälen manuell geführt. Zur besseren Auswertung (Statistik) und aus rechtlichen Gründen wurde ein Pflichtenheft für die Erstellung eines elektronischen Benutzerbuches erarbeitet.

Nach Fertigstellung der Retrokonversion in der Bibliothek und auch im Archiv können die Bibliothekskataloge abgebaut werden. Zur Umgestaltung der frei werdenden Flächen (Bernhard-Zeller-Saal) haben erste Gespräche stattgefunden.

Das Katastrophenmanagement obliegt seit einigen Jahren der Abteilung Entwicklung. Das sukzessive erarbeitete Katastrophenhandbuch wird laufend überarbeitet und aktualisiert, teilweise in Zusammenarbeit mit der Feuerwehr. Ziel der neuen Überarbeitung ist eine klarere Darstellung, besonders für verschiedene Zielgruppen.

Ende des Jahres 2012 wurden Planungen für einen Workshop zum Neubau in Marbach, der Anfang 2013 stattfinden soll, begonnen. Der Workshop soll den infrastrukturellen Bedarf des DLA darstellen und erste Überlegungen zu einem Neubau erörtern.

3. Editionen

Das von der DFG geförderte Projekt »Briefe von Ernst H. Kantorowicz« war zunächst für zwei Jahre bewilligt worden. Ein Verlängerungsantrag wurde geschrieben und eingereicht für 2013 und 2014.

Die Arbeiten an dem Projekt »Hybridedition des Tagebuchs von Harry Graf Kessler« wird mit sehr bescheidenen Mitteln fortgesetzt. Alle Bemühungen, den letzten Band der Edition über die Deutsche Forschungsgemeinschaft oder andere Stiftungen zu finanzieren, sind gescheitert.

Das gemeinsam mit der Universität Trier und der Universität Halle beim BMBF beantragte Projekt »Vernetzte Korrespondenzen / Exilbriefnetz« ist in erster Instanz bewilligt worden. Der Antrag für die abschließende Bewilligung ist gemeinsam mit den Partnern erarbeitet worden.

Vom 25.-28.7. fand die 2. von drei Forschungskonferenzen zu Harry Graf Kessler in der Villa Vigoni statt.

Die Edition von Kesslers Briefen ist vorangetrieben worden. Insbesondere Transkriptionen der Briefwechsel mit Bodenhausen, Wilhelma de Brion, Colin, Cäsar Flaischlen, Maillol und Rodin sind begonnen und teilweise abgeschlossen worden.

Die Editionen-Datenbank wurde fertiggestellt und wird produktiv eingesetzt. Ende 2012 waren bereits 140 Anmeldungen zu verzeichnen.

4. Wissenschaftliche Datenverarbeitung

Im Jahr 2012 gab es erstmals nach langer Zeit wieder personelle Veränderungen: Der vorübergehenden Beurlaubung eines Mitarbeiters ab August standen die Neubesetzung einer Fachinformatikerstelle und einer Projektstelle für den Verbund Marbach-Weimar-Wolfenbüttel (MWW) im November gegenüber. In jedem Fall haben Bewerbungsverfahren, Vakanzen, Vertretungen und Einarbeitungen Ihren Zeitanteil gefordert, wie auch das beginnende MWW-Projekt selbst sowie die Geschäftsprozessanalyse durch die Verwaltung.

Nach der Modernisierung der Arbeitsplätze im Vorjahr standen diesmal vor allem zentrale Komponenten im Mittelpunkt von Beschaffungen. Die Rechenzentrums-Infrastruktur wurde ausgebaut und modernisiert durch zwei zusätzliche Serverschränke im LiMo und im brandschutztechnisch ertüchtigten EDV-Lager,

eine neue unterbrechungsfreie Stromversorgung sowie programmierbare Steckdosenleisten, die das Problem der hohen Einschaltströme nach einem längeren Stromausfall lösen. Durch den Umzug der Bandbibliothek für die Datensicherung besteht nun wieder eine vollständige räumliche Trennung von Datensicherung und Servern.

Die Virtualisierung von Diensten, Datenbanken und Servern wurde weiter vorangetrieben. Im Betrieb sind nun neun physische und 12 virtuelle Server. Die Beschaffung eines weiteren ESX-Servers erlaubte dabei die Einrichtung eines Zwei-Knoten-Clusters und somit einen ersten Einstieg in Hochverfügbarkeit. Trotz dieser Maßnahmen gab es jedoch 15 unangekündigte Störungen, die zu einer gewichteten Verfügbarkeit von 99,75 % während der Rahmenarbeitszeit geführt haben (im Vorjahr: sieben Störungen und 99,85 %).

Das Speichersubsystem HP EVA 4000 hatte kaum noch freie Kapazität und musste ergänzt werden. Es wird mittelfristig abgelöst werden müssen. Mit dem System Fujitsu DX90 S2 wurde ein preiswerterer und gleichzeitig leistungsfähigerer Nachfolger ausgeschrieben und beschafft, der ab 2013 wieder einen verlässlichen und flexiblen Wachstumspfad bietet.

Für neue Projekte wurden 10 PCs und Monitore beschafft und konfiguriert sowie zahlreiche Arbeitsplatz-Umzüge und Rechteänderungen vollzogen. Insgesamt sind nun 287 PCs im Einsatz (inkl. 62 M3 und Medien-PCs im LiMo.)

Immer mehr erweist sich die teils veraltete Kabelstruktur als Engpass. Eine umfassende Bauunterlage mit Kostenschätzung zur Netzwerkmodernisierung im Alt- und Neubau wurde vom Planungsbüro IBB in Zusammenarbeit mit dem WDV-Referat erarbeitet.

Im Leibinger-Auditorium, im LiMo-Pädagogikraum und im Besprechungsraum wurden neue, leistungsfähige Projektoren montiert und in Betrieb genommen, die auch großen Räumen mit hoher Helligkeit gewachsen sind. Insgesamt werden nun 13 Projektoren vom WDV-Referat betreut. Im Pädagogikraum wurden für museumspädagogische Projekte fünf Laptops dauerhaft und weitere anlassbezogen zur Verfügung gestellt. Eines dieser Projekte war der Studientag der Projektklasse der Kulturakademie, an dem ein interdisziplinärer Workshop zu Enzensbergers Poesieautomaten durchgeführt wurde.

Die M3s im LiMo wurden sowohl durch verbesserte GUI-Versionen als auch durch aufbereitete Akkus und andere Reparaturen nutzbar gehalten. In der Handhabung der Ladetheke und im redaktionellen Ablauf gab es organisatorische Neuerungen, die der Akku-Haltbarkeit dienen.

Im Raum Fluxus und im Leibinger-Auditorium wurden neue, vernetzte Medienabspieler in Betrieb genommen, die sich über das Netzwerk mit Inhalten bespielen lassen und die deutlich mehr Videoformate und höhere Auflösungen abspielen können.

Für die Museumskassen wurden Kombikarten mit dem Schiller Geburtshaus eingerichtet. Eintrittskarten zu kostenpflichtigen Veranstaltungen sind seit Januar über das Online-System ReserviX erhältlich. Die Theke am Empfang des DLA und die beiden Museumskassen wurden mit entsprechender Software ausgestattet und für den Ticketdruck vorbereitet.

Aus der »Fidelio Suite« zur Collegienhausverwaltung wurde nun auch das Modul zur Veranstaltungsorganisation und Raumreservierung eingerichtet, in Schulungen erläutert und in Betrieb genommen. Für bestimmte Bereiche wie Rezeption, Haustechnik, Hausmeister, Präsentationstechnik usw. werden automatisch die relevanten »Artikel-« bzw. Dienstleistungslisten und Veranstaltungsübersichten erzeugt.

In der Personalstelle wurde die Zeiterfassungssoftware ZEUS auf Version 3.x auf einem neuen Rechner aktualisiert.

Kallías wurde um Funktionen ergänzt zur Provenienzerschließung und für die Retrokonversion in der Mediendokumentation. Der Kallías-OPAC wurde in diesem Zusammenhang ebenfalls aktualisiert, um die Ausleihe auf Exemplarebene zu ermöglichen.

Für einen Abgleich mit der GND wurde eine erste Ausspielung von Personen durchgeführt: Es besteht Hoffnung, dass eine Kooperation mit der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften den Abgleich voranbringt.

Das kooperative Katalogisierungsprojekt mit Foto Marburg ist im Januar konkret angelaufen und wird technisch betreut.

Über 15.000 Katalogsätze zur expressionistischen Zeitschrift »Jugend« wurden in Kallías mit dem passenden Link in den Weimarer Web-Auftritt dieser Zeitschrift ausgestattet.

Die grundsätzliche Nachweissituation in Kallías wird nach wie vor auch durch Retrokonversionsprojekte ausgebaut: 660.000 Scans des Alphabetischen und des Standortkatalogs der Bibliothek wurden als Images eingespielt und ergänzen die abgeschlossene Konversion des Systematischen Katalogs. Für die Retrokonversion der Rundfunk- und Fernsehmanuskripte wurden 47.500 Scans von Katalogkarten als Images auch in Kallías eingespielt; sie bieten die Grundlage für ein Erfassungsprojekt, das 2012 20.790 neue Datensätze erzeugt hat. Seit Juni wurden monatliche Lieferungen produktiv eingespielt und in bewährter Weise mit automatischen Prozeduren und manuell bewerteten Stichproben systematisch geprüft. Im Archiv hat die Retrokonversion im Dialog 62.116 Datensätze angelegt. Im Nachgang zur Retrokonversion des SK in der Bibliothek wurde in ca. 117.000 AK-Sätzen eine Verknüpfung zu den passenden Verlagen hergestellt. Dies bringt nicht nur mehr Komfort für die Benutzer im OPAC, sondern auch Erleichterungen in der Erschließung mit sich.

Der Kallías-OPAC wurde 302.000 Mal konsultiert (Vorjahr 269.000), der allgemeine Webauftritt zeigte ebenfalls einen Zuwachs von 205.000 auf 231.000 durchschnittlichen Seitenaufrufen pro Monat.

Zur Audiodigitalisierung in der Mediendokumentation wurde zunächst ein professionelles Mehrkanal-Audio-Interface für das Tonstudio beschafft und in Betrieb genommen, später noch eine ähnliche Digitalisierungsstation im Video-Studio aufgebaut, die vor allem für AV-Material aus dem Nachlass von Friedrich Kittler eingesetzt wird.

Die lange geplante Migration von 830 selbstgebrannten DVDs mit Audio-Mitschnitten auf sicheren Festplattenspeicher wurde möglich durch eine komfortable Kopierroutine und Hilfe durch Praktikanten.

Für die Digitalisierung der Notizbücher von Peter Handke bei einem Dienstleister wurde ein Kallías-Export erstellt, welcher für Auftragslisten, Einlegezettel mit Barcodes, METS / MODS-Metadaten und Prüfroutinen genutzt wird. Für die softwaregestützte Qualitätskontrolle wurden die Werkzeuge aus dem Jünger-Projekt angepasst und diverse Testlieferungen geprüft und beurteilt. Die produktive Lieferung erfolgt zum Jahresbeginn 2013.

Ein weiteres Digitalisierungsprojekt wurde ausgeschrieben und technisch vorbereitet: das Arbeitsarchiv der Kessler-Edition. Praktikanten haben mehr als 6.000 Arbeitsmappen erfasst und Barcodeblätter mit Signaturen eingelegt. Auch hier steht die Lieferung der Scans noch aus.

Das WDV-Referat hat eine USB-Platte mit gesicherten System- und Daten-Images der PCs von Friedrich Kittler erhalten, ebenso zwei defekte Rechner und diverse Zubehörteile. Das Material wurde soweit vorbereitet und beschrieben, dass es von den Fachabteilungen inventarisiert und beurteilt werden konnte. Die Festplatten-Images konnten in einer virtuellen Maschine zum Laufen gebracht werden. Eine vertiefte Erschließung der enthaltenen Dateien und insbesondere der selbstgeschriebenen Software Kittlers ist auf zwei Workshops diskutiert worden und stellt eine besondere Herausforderung dar.

Für die inzwischen produktiv geschaltete Editionen-Datenbank wurde Unterstützung bei der Programmierung geleistet und die APEX Produktionsumgebung aktualisiert.

Umfangreichen Gutachternachfragen zum DFG-Antrag der Bibliothek »Aufbau eines Quellenkorpus für […] Netzliteratur« wurden bearbeitet, soweit sie technische Aspekte betrafen. Der Antrag wurde später uneingeschränkt bewilligt.

Für die Massenentsäuerung in der Bibliothek wurde ein Workflow auf der Grundlage von Kallías-Exporten mit Barcode-Druck implementiert und ein mobiler Erfassungsplatz mit Barcode-Scanner und Erfassungshilfsmitteln geschaffen. Das Bewertungsergebnis der Vorselektion wurde als Auftragsliste, Zoll-Verzeichnis und Statistik aufbereitet.

Es wurde ein elektronisches Benutzerbuch auf der Basis von Oracle APEX programmiert, welches zum Jahreswechsel die konventionellen Benutzerbücher von Archiv und Bibliothek abgelöst hat.

5. Digitalisierung / Fotostelle

Das Referat Digitalisierung / Fotostelle befand sich im Berichtszeitraum in einer schwierigen Personalsituation, da der Leiter der Fotowerkstatt im Januar im Rahmen der Altersteilzeitregelung ausgeschieden ist und bereits im Dezember 2011 die Fotolaborantin in Rente gegangen war. Somit war das Referat neben dem Referatsleiter lediglich mit einem Fotografen und einer Sachbearbeiterin (50 %) besetzt. Eine Wiederbesetzung beider Stellen steht im Februar 2013 an.

Die Digitalisierung / Fotostelle hat im Berichtsjahr 592 Aufträge bearbeitet, davon 150 hausinterne und 442 für externe Auftraggeber. Dabei wurden 5.170 Fotos geliefert. Es gingen 85 Belegexemplare ein.

Für die Hauschronik, die Homepage und die Pressestelle wurden etwa 35 Veranstaltungen fotografisch dokumentiert.

In die fotografische Portraitsammlung wurden 15, vom Hausfotografen aufgenommene Schriftstellerportraits übernommen.

Drei Marbacher Magazine, zwei Spurenhefte, ein Ausstellungskatalog, drei Radwegflyer, zahlreiche weitere Publikationen, Flyer, Werbemittel, Plakate und insgesamt 8 Ausstellungen wurden mit Aufnahmen oder Scans der Digitalisierung / Fotostelle ausgestattet.

Folgende Konvolute wurden im Berichtszeitraum vollständig digitalisiert: Der Briefwechsel zwischen Harry Graf Kessler und Aristide Maillol, Alfred Flechtheim, Max Liebermann und Edvard Munch sowie sämtliche Zeichnungen von Felix Hartlaub.

Anlässlich der Auslagerung der Möbel aus Schriftstellerbesitz wurde im Magazin des Referates Bilder und Objekte ein provisorisches Fotostudio errichtet, in dem alle Möbel fotografiert wurden.

Die technische Ausstattung der Digitalisierung / Fotostelle wurde um zwei digitale SLR-Kameras und drei spezielle Blitzlampen für den Stillife-Bereich erweitert.

Des Weiteren wurde eine sogenannte Grazer-Buchwippe für das schonende und berührungsfreie Digitalisieren von Büchern angeschafft.

6. Bestandserhaltung

Zur Routine gehört es, Bücher und Handschriften zu restaurieren, die in der Benutzung aufgefallen sind. Insgesamt wurden 28 Bücher, 5 Handschriften und 32 Grafiken restauriert. Des weiteren wurden 187 Passepartouts, 25 Mappen, 30 Bücherwippen und 15 Unterlagen für Handschriften hergestellt sowie 71 Bilder gerahmt.

Konservatorisch betreut (Auf- und Abbau) wurden folgende Ausstellungen: in der Marbacher Passage »Volker Schlöndorff: Das Meer am Morgen«, »Where are the Horses?«, Irving Flechter, Erika Mitterer, E.G. Winkler, Kleine Reihen, sowie Günter Kunert und Hesses Hüte, Begleitausstellungen zu den Tagungen zu Handke und zu Kurt Wolff. In den Museen: 1912 und Kassiber, die Suhrkamp-Insel-Ausstellungen Nr. 6 und Nr. 7 und die Fluxusausstellungen Mond.Schein. Geschichten, Gumbrecht und PEN.

Die Buchpflegestelle hat als Einzelblattbearbeitung den Inhalt von rund 114 Ordnern, 15 Umzugskartons sowie 2 Archivkästen vor allem mit Materialien von eingehenden Nachlässen (Insel-Verlag, SUA-Verlag, Rühmkorf, Fischer-Verlag, Friedrich Kittler, Union-Verlag, Ernst Jünger, Heinrich Zimmer, Rainer Wiehl und Paul Wühr) trocken gereinigt, ggf. Schimmelrückstände entfernt, entmetallisiert und in graue Mappen eingelegt.

Im Auftrag des Referats Bilder & Objekte erfolgten Restaurierungen an Kerners Klecksographien. Es werden Tintenfraßschäden gefestigt, Japanpapierränder für die indirekte Handhabung montiert und Passepartouts geschnitten. In gleicher Weise wurden Mörike-Grafiken bearbeitet.

Der Restaurierungsplan wurde weiterentwickelt. Bei bereits erfassten Beständen werden die Prioritäten in der Kategorie »Schaden« angepasst. Es sind zwei Signaturengruppen und Bestände der Mediendokumentation in den Restaurierungsplan eingearbeitet worden.

Das Depositum von Peter Handke (107 Notizbücher) wurde bis Ende des Jahres außer Haus von Hermann und Krämer digitalisiert. Nach der Digitalisierungsmaßnahme werden die Notizbücher mit maßgefertigten Mappen in mit Zwischenböden ausgestatteten Grünen Kästen abgelegt. Um weiteren Schäden bzw. Verlusten vorzubeugen wurde das Konvolut vorher durch eine externe Werkstatt gesichert und der Zustand dokumentiert.

Am 21.2.2012 hat eine Praktikantenführung in der Werkstatt stattgefunden. Es haben 10 Praktikanten / innen des DLA teilgenommen.

Für die Museumsabteilung hat eine Schulung über den Umgang mit Objekten stattgefunden.

Für das Referat Bilder und Objekte wurden Passepartouts geschnitten, Mappen hergestellt und einzelne Grafiken restauriert.

Die Restaurierwerkstatt hat am 11.11.2012 am Tag der Offenen Tür »Schillers Geheimnisse« mit dem Angebot »Kassiber entschlüsseln und selbst anfertigen« für Erwachsene und Kinder teilgenommen.

VERWALTUNG

1. Mitarbeiterschaft (Stand: 31. Dezember 2012)

Voll- und Teilzeitstellen	davon Planstellen der DSG	davon Planstellen des Landes*	Befristete, projektgebundene Stellen
105,5	103,5	2	25

Die befristeten projektgebundenen Stellen wurden überwiegend aus Sachbeihilfen der Deutschen Forschungsgemeinschaft und aus Stiftungsmitteln von privater Seite finanziert. Auch 2012 waren zahlreiche wissenschaftliche Hilfskräfte, geringfügig Beschäftigte sowie Praktikanten befristet tätig.

2. Personelle Veränderungen im Jahr 2012

a) Neu eingestellt wurden am

1.1.2012	Hron, Tania	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
1.1.2012	Kreh, Angelika	Assistenz
28.1.2012	Hack, Magdalena	Museumspädagogin
1.2.2012	Christof, Annika	Volontärin
1.2.2012	Kempf, Johannes	Volontär
1.3.2012	Keller, Stefanie	Bibliothekarin
1.3.2012	Schüttler, Patricia	Sekretärin

1.4.2012	Albrecht, Heike	Bibliothekarin
1.4.2012	Dobrick, Iris	Magazinmitarbeiterin
1.4.2012	Krusche, Dorit	Literaturarchivarin
1.5.2012	Gomm, Anja	Sekretärin
1.8.2012	Graf, Ulrike	Besucherbetreuung
1.9.2012	Dr. Böhmer, Sebastian	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
1.9.2012	Gratz, Claudia	Bibliothekarin
1.9.2012	Dr. Held, Katharina	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
1.9.2012	Jessen, Caroline	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
1.9.2012	PD Dr. Laube, Stefan	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
1.9.2012	Kefer, Lena	Bibliothekarin
1.9.2012	Stecker, Lena	Bibliothekarin
1.9.2012	Dolvig, Florian	Magazinmitarbeiter
1.10.2012	Harm, Alexander	IT Spezialist
1.10.2012	Walouch, Liane	Magazinkraft
1.11.2012	Haußer, Dieter	Fachinformatiker
15.11.2012	Krüger, Sandy	Magazinkraft
16.12.2012	Steinle, Petra	Sachbearbeiterin

b) Ausgeschieden sind am

31.1.2012	Sterba, Katrin	Volontärin
5.2.2012	Michaelis, Mathias	Fotograf
6.2.2012	Bergold, Albrecht	Bibliothekar
31.3.2012	Schemminger, Inge	Sekretärin
30.4.2012	Markowsky, Sabine	Besucherbetreuung
30.6.2012	Munck, Sandra	Restauratorin
31.8.2012	Schneider, Jutta	Mitarbeiterin
31.10.2012	Dr. Davidis, Michael	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
31.10.2012	Glück, Susanne	Magazinmitarbeiterin
31.12.2012	Cullmann, Rosemarie	Sachbearbeiterin
31.12.2012	Engel, Annerose	Magazinkraft

3. Deutsche Schillergesellschaft e.V.

Jahr	*2005*	*2006*	*2007*	*2008*	*2009*	*2010*	*2011*	*2012*
Mitglieder	3.659	3.545	3.509	3.444	3.409	3.323	3.198	3.077
Mitgl. mit Jahrbuch	70 %	65 %	65 %	65 %	65 %	62 %	61 %	58 %
neu	93	83	126	118	133	101	79	148
ausgetreten oder verstorben	200	197	162	183	146	217	284	315
ausländische	12 %	12 %	12 %	12 %	12 %	11 %	11 %	11 %
Jahresbeitrag (€)	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–	50,–

Jahr	*2005*	*2006*	*2007*	*2008*	*2009*	*2010*	*2011*	*2012*
Jahresbeitrag mit Jahrbuch (€)	50,–	50,–	50,–	50,–	50,–	50,–	50,–	80,–
Jahresbeitrag (Mitgl. in Ausbildung)	12,50	12,50	12,50	12,50	12,50	12,50	12,50	20,–
Jahresbeitrag (Mitgl. in Ausbildung mit Jahrbuch)	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–	30,–

ARBEITSSTELLE FÜR LITERARISCHE MUSEEN, ARCHIVE UND GEDENKSTÄTTEN IN BADEN-WÜRTTEMBERG (ALIM)

1. Museen und Dauerausstellungen

Hartheim: Gedenkstätte Dietrich Schwanitz im Historischen Gasthaus & Schwanitz-Haus »Zum Salmen« (Eröffnung 22.4.2012). – Gomaringen: Gustav-Schwab-Museum im Schloss (Wiedereröffnung 19.6.2012). – Allensbach: Mühlenweg-Museum (Eröffnung 22.6.2012). – Nagold: Zeller-Mörike-Garten (Eröffnung 27.6.2012).

An literarische Museen und Gedenkstätten in Baden-Württemberg gingen im Jahr 2012 *Zuwendungen* in Höhe von rund € 135.000,–. Es konnten außerdem *literarische Veranstaltungen* in diesen Museen mit € 50.000,– gefördert und *Dauerleihgaben* der Arbeitsstelle im Wert von € 530,– zur Verfügung gestellt werden. Außerhalb von Marbach wurden 126 Ortstermine in literarischen Museen in 36 Orten wahrgenommen.

2. Abgeschlossene Projekte in Museen

Allensbach, Mühlenweg-Museum: *CD Fritz Mühlenweg: Mongolische Heimlichkeiten*; Hagnau, Hagnauer Museum: *Hörstation*; Karlsruhe, Museum für Literatur am Oberrhein: *Ausstellung ›Literatur in BW 1970-2010‹ anlässlich des Landesjubiläums*; Marbach, Schillers Geburtshaus: *Literarischer Weinwanderweg durch die Wein-Lese-Landschaft Marbach-Bottwartal*; Neuenstadt-Cleversulzbach, Mörike-Museum: *Flyer Mörike- Pfad*; Wilflingen, Jüngerhaus: *Beschilderung* sowie *Neugestaltung des Logos der Ernst-Jünger-Stiftung*.

3. Publikationen der Arbeitsstelle

Zu *Spuren* 92 (*Valérie Lawitschka: Die schwäbische Schule und die Wurmlinger Kapelle*) und 95 (*Jürgen Oppermann: Joseph Victor von Scheffel in Radolfzell*) s. Bericht *Museum*. – *Literarische Radwege ›Per Pedal zur Poesie‹* 08: Nürtingen, Grötzingen, Wolfschlugen, Denkendorf, Köngen, Hardt, Oberensingen (Friedrich Hölderlin, Peter Härtling, Eduard Mörike, Ottilie Wildermuth, Wilhelm Hauff,

Nicolas Born, Johannes R. Becher …); 09: Kirchheim/Teck, Owen, Schopfloch, Ochsenwang, Weilheim/Teck, Bad Boll, Kirchheim/Teck (Max Eyth, Isolde Kurz, Eduard Mörike, Wilhelm Zimmermann, Gottfried Benn …); 10: Nagold, Calw, Hirsau, Pforzheim (Eduard Mörike, Heimito von Doderer, Hermann Hesse, Agnes Sapper, Lion Feuchtwanger, Johannes Reuchlin …).

4. Veranstaltungen und Ausstellungen

Arbeitstagung der literarischen Museen (25.9.2012 in Renchen). – Eröffnungen Radwege 08 (5.5.2012 in Nürtingen), 09 (10.6.2012 in Kirchheim/Teck) und 10 (15.7.2012 in Nagold) (s. unter 3.). – Marbacher Schaufenster in Heilbronn: In Heilbronn fanden die Vorstellungen folgender *Spuren*-Themen statt: Heft 89 *Grimmelshausen und der Mummelsee* am 27.3.2012 mit Dieter Martin; Heft 93 *Ilse Aichinger in Ulm* und Heft 94 *Josef Mühlberger in Eislingen*. – Weitere *Spuren*-Vorstellungen: Heft 88 *Juliane von Krüdener auf dem Katharinenplaisir bei Cleebronn* am 15.5.2012 mit Isolde Döbele-Carlesso in der Stadtbibliothek Stuttgart und am 26.6.2012 in der Stadtbibliothek Baden-Baden.

FORSCHUNG

1. Internationale Forschungsbeziehungen

Das wissenschaftliche Programm wurde in bestands- und methodenbezogenen Tagungen und Seminaren ausgebaut. Das Deutsche Literaturarchiv hat dabei seine Beziehungen zu internationalen Forschungseinrichtungen, zu Universitäten und Überlieferungsinstitutionen aufgrund der Empfehlungen des Wissenschaftsrats weiter gestärkt. Neben der Sommerschule für Doktoranden hat sich ein Masterkurs in der Nachwuchsförderung bewährt – 2012 durchgeführt unter der Leitung von Katja Mellmann, Universität Bielefeld, und Carlos Spoerhase, Humboldt-Universität zu Berlin. Dank der Förderung des Auswärtigen Amts ist es erstmalig gelungen, eine Koordinationsstelle außerhalb des Marbacher Campus in Jerusalem einzurichten. In Zusammenarbeit mit israelischen Kollegen konnten neuartige Formen der wissenschaftlichen und archivbezogenen Konsultation erprobt werden.

2. Forschungsverbund Marbach-Weimar-Wolfenbüttel (BMBF):

Basierend auf seinen Stellungnahmen zum DLA Marbach und zur Klassik Stiftung Weimar hat der Wissenschaftsrat die engere Zusammenarbeit dieser beiden außeruniversitären Forschungsstandorte sowie der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel empfohlen. Die Projektförderphase soll zweimal fünf Jahre umfassen. Vorgeschaltet ist eine einjährige Vorphase, die im September 2012 angelaufen ist. Sie dient dem Aufbau der Verbundstrukturen und der detaillierten Ausarbeitung eines gemeinsamen Arbeitsprogramms.

Eine gemeinsame Infrastruktur zur Förderung des Einsatzes moderner Informationstechnologien, zu ihrer Integration und zur Sicherung ihrer Ergebnisse

wird von den IT-Abteilungen der drei Häuser erarbeitet. So sollen die gemeinsam entwickelten Projekte im Sinne der Digital Humanities durch den Aufbau einer »Virtuellen Forschungsumgebung« unterstützt werden.

Die drei Häuser werden verschiedene Forschungsprojekte erarbeiten. Diese Projekte gehen von – zum Teil unerschlossenen – Beständen aus und werden von Forschergruppen realisiert. Dabei sollen vor allem akademische Qualifikationsstellen geschaffen werden.

3. Suhrkamp-Forschungskolleg

Mit Unterstützung der VolkswagenStiftung konnte zum 01. September 2012 das Internationale Suhrkamp-Forschungskolleg eingerichtet werden, das vom Deutschen Literaturarchiv Marbach in Kooperation mit den Universitäten Konstanz, Stuttgart, Tübingen, der Humboldt-Universität zu Berlin und der University of Pennsylvania entwickelt wurde. Sieben Doktorandinnen und Doktoranden erforschen gemeinsam mit ausgewiesenen Experten intensiv und systematisch das Siegfried Unseld Archiv.

Erstmals in der Geschichte des Deutschen Literaturarchivs Marbach wird ein Bestand von solcher qualitativen wie quantitativen Größe bereits im Erschließungsprozess für die Forschung geöffnet: Die Koordination im Deutschen Literaturarchiv Marbach ermöglicht eine ideale Verknüpfung von Forschung und Erschließung und baut die Kooperation zwischen Archiv und universitärer Wissenschaft aus.

Mit insgesamt vier Tagungen gab die Reihe der »Forschungstreffen Suhrkamp / Insel« Einblick in die aktuelle Forschung aus dem Archiv. Zentrale Protagonisten und Problemzusammenhänge aus dem Kontext des Siegfried Unseld Archivs wurden im wissenschaftlichen Kontext zur Diskussion gestellt. Anliegen der Reihe ist es, aktuelle Forschungsdebatten aufzugreifen und anzuregen, universitäre und außeruniversitäre Forschung in Dialog zu bringen.

4. Arbeitsstelle für die Bewahrung und Erforschung deutsch-jüdischer Nachlässe und Sammlungen in Israel

Gemeinsam mit dem Rosenzweig Minerva Research Center der Hebrew University of Jerusalem und der Universität Bonn setzt sich das DLA seit Oktober 2012 für den Erhalt, die Erschließung und die wissenschaftliche Erforschung von Nachlässen deutsch-jüdischer Schriftsteller, Intellektueller und Wissenschaftler in Israel ein. Neben Erschließungsmaßnahmen, die in den kommenden Monaten in Zusammenarbeit mit dem Leo Baeck Institut Jerusalem und der Israelischen Nationalbibliothek realisiert werden, unterstützt die koordinierende Arbeitsstelle bestehende kleinere israelische Archive und Spezialsammlungen in ihrem Bemühen, deutschsprachige Bestände der internationalen Forschung zugänglich zu machen. Die Förderung durch das Auswärtige Amt ermöglicht in der Pilotphase des Projekts (Okt. 2012 bis Sept. 2013), eine tragfähige Basis für die dezentralisierte Bewahrung, Erschließung und digital vernetzte Zugänglichkeit von deutschspra-

chigen Nachlässen und Sammlungen in israelischen Archiven zu schaffen. Das Projekt strebt in der für 2014-2016 geplanten Hauptprojektphase eine enge Verbindung von systematischer Bestandserhaltung und -erforschung durch Erschließungs- und Forschungsstipendien für Doktoranden und Postdoktoranden an. Die Zusammenarbeit des DLA mit dem Rosenzweig Minerva Research Center ermöglicht dabei die Entwicklung eines auf die sensible Kommunikation israelischer und deutscher Archive abgestimmten Programms zur gezielten Bewahrung und wissenschaftlichen Nutzung signifikanter historischer Quellen.

Im Rahmen des Projekts werden zur Zeit die Nachlässe von Heinrich Loewe (Sha'ar Zion Beit Ariela Library, Tel Aviv) und Nadja Stein (Central Zionist Archives, Jerusalem) sowie das administrative Archiv 1930-1936 der Theatertruppe Habima (Israeli Documentation Center for the Performing Arts, Tel Aviv University) mit Hilfe der Nachwuchswissenschaftler Dr. Lina Baruch, Margarita Fortus, Jan Kühne und Judith Siepmann erschlossen.

5. Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik

Aufgrund der großzügigen Förderung durch die Fritz Thyssen Stiftung konnte der Marbacher Arbeitskreis Geschichte der Germanistik im Rahmen der Tagung »Disziplinenbildung« (4.-6. Oktober 2012) Neubewertungen in der Quellenlage und Interpretation vornehmen. Die Ergebnisse erscheinen im kommenden Jahr im S. Hirzel Verlag, Stuttgart. Die Zeitschrift »Geschichte der Germanistik« konnte in ihrer Ausgabe 2012 die vergleichende und internationale Perspektive im Rahmen der Geschichte der Philologien weiter ausbauen. Die Erwerbung und Erschließung von Germanistennachlässen und wissenschaftlichen Archiven geht in den Bericht der Archivabteilung ein.

6. Stipendiaten für das Jahrbuch 2012

Im Jahr 2012 erhielten folgende Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ein Marbach-Stipendium:

Bakshi, Natalia (Moskau, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Diskursverschränkung von Literatur und Theologie in der deutschsprachigen Literatur der Nachkriegszeit); Begalke, Sonja (Münster, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: NS-Herrschaft und demokratischer Neuanfang in der Publizistik nach 1945. Das Beispiel »Die Wandlung«); van den Berg, Hubert (Poznan, 2 Monate Vollstipendium, Projektthema: Deutsche »Kunst- und Kulturpropaganda« und »pénétration poétique« der niederländisch-sprachigen Literatur während des Ersten Weltkriegs); Böhmer, Sebastian (Weimar, 1 Monat Vollstipendium, Projektthema: Schrift und Szenen des Schreibens in der Weimarer Klassik); Bohn, Meike (Mainz, 2 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: »Der junge Hacks«); Claass, Victor (Paris, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Julius Meier-Graefe (1867-1935): le visuel en action); Ferron, Isabella (Lonigo, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Rudolf Borchardt und Italien); Filkins, Peter (Williamstown, 1 Monat Vollstipendium, Projektthema: H.G. Adlers Nachlass);

Freitag, Miriam (Paris, 2 Wochen Sondierungsstipendium, Projektthema: Figuren der Alterität und jüdische Identität im Werk Gertrud Kolmars); Frohn, Julia (Berlin, 2 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Deutsch-deutsche Literaturverlagsbeziehungen zwischen 1945-1972. Ein Problemaufriss in Fallstudien); Funk, Christoph (Tübingen, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Romanistische Aufklärungen. Zur Praxeologie der Forschung zur französischen Aufklärung); García Chicote, Francisco Manuel (Buenos Aires, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Die Literaturtheorien des jungen Lukács und Kracauer); Greite, Till (Berlin, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: »Agenturen literarischer Rede«: Akustische Aufzeichnungspraktiken und literarische Redeordnungen, 1950-1970); Haß, Annika (Saarbrücken, 2 Monate Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Der Verleger Johann Friedrich Cotta (1764-1832) als Vermittler zwischen Deutschland und Frankreich); Horáková, Aneta (Primetice, 1 Monat Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Untersuchung des Nachlasses Franz Spundas); Hudzik, Agnieszka (Berlin, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Die Philosophie der Verführung in der Prosa der Moderne); Koburger, Sabine Barbara (Stralsund, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Hans Fallada und Ernst Rowohlt in Verlags- und Zeithorizonten); Liu, Yongqiang (Peking, 2 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Bildlichkeit und Bewegungslust. Sprache, Bild und Tanz bei Hugo von Hofmannsthal); Magenau, Jörg (Berlin, 2 Monate Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Buchprojekt über die Brüder Ernst und Friedrich Georg Jünger); Maskarinec, Malika (Chicago, 2 Wochen Sondierungsstipendium, Projektthema: Buchprojekt über die Brüder Ernst und Friedrich Georg Jünger); Murrey, Lucas (Lüneburg, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Heidegger und die Geburt abendländischer Philosophie); Neuffer, Moritz (Berlin, 1 Monat Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Der Ort der Theorie – Die Zeitschrift Alternative 1958-1982); Nubert, Roxana (Timisoara, 1 Monat Vollstipendium, Projektthema: Banater Autorinnen und Autoren in Deutschland, 2004-2011); Peri, Francesco (Paris, 1 Woche Sondierungsstipendium, Projektthema: Arts des nerfs, nerfs d'artiste. Modernité et maladies nerveuses dans la littérature française et allemande, 1865-1914); Rottmann, Mike (Heidelberg, 6 Wochen Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Die Anfänge deutsch-jüdischer Literaturgeschichte im Spiegel germanistischer Forschung. Vergleichende Untersuchung zu Forschungstendenzen einer »politischen Wissenschaft« in Deutschland und den USA seit 1945); Rudolph, Katharina (Offenbach, 2 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: In den Stürmen der Geschichte. Das Leben des Schriftstellers Leonhard Frank zwischen Kaiserreich und geteiltem Deutschland 1882-1961); Schmahl, Karolin (Leipzig, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Der Verlag Philipp Reclam jun. im Nationalsozialismus); Schneider, Katharina (Wien, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Wohnen in Wien – Problematische Räume bei Hugo von Hofmannsthal); Schweinzger, Marcus (Wien, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Das Verlegerehepaar Helmut und Nina Kindler — Eine Biographie und Unternehmensgeschichte); Steglich, Sina (Mannheim, 1 Monat Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Zwischen akademischer Unabhängigkeit und gesellschaftlicher Verantwortung. Dolf Sternberger als

Initiator der Verortung der Politologie als Demokratiewissenschaft in der Bundesrepublik); Tausch, Harald (Aschaffenburg, 3 Monate Vollstipendium, Projektthema: Gustav Friedrich Hartlaub, 1884-1963. Kunst und Wissen); Tränkle, Sebastian (Leipzig, 2 Wochen Sondierungsstipendium, Projektthema: Durch die Sprache über die Sprache hinaus. Sprachphilosophische und ästhetische Elemente einer Theorie der Unbegrifflichkeit nach Adorno und Blumenberg); Varon, Anat (Tel Aviv, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Dreimal Werfel, Dreimal Oesterreich: Franz Werfel and the Search for Identity in Interwar Vienna, 1918-1938); Venzl, Tilman (Cambridge, 1 Monat Sondierungsstipendium, Projektthema: Die Gattung des deutschen Soldatendramas im 18. Jahrhundert); Vogel, Katharina (Tübingen, 1 Monat Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Herausgabe einer Anthologie mit Gedichten von Manfred Hausmann); Wagner, Jannis (Berlin, 2 Wochen Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Die Rezeption der (Kriegs-) Literatur Ernst Jüngers in Zeiten des Krieges im Spiegel von an den Autor gerichteten Leserbriefen.); Weist, Caroline (Philadelphia, 2 Wochen Sondierungsstipendium, Projektthema: Performance Prosthetic: Figuring Heimat in 20th-century German Theatre); Wögerbauer, Michael (Prag, 1 Monat Vollstipendium, Projektthema: Berichte aus der böhmischen Biedermeier: die Böhmen-Korrespondenzen im Morgenblatt für gebildete Stände und in der Augsburger Allgemeinen Zeitung. Autoren, Genese, Funktion); Wolfinger, Kay (Sonthofen, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Kontextinterpretationen, die Heuristik des Archivs und Robert Walser); Zajas, Pawel (Slowianska, 2 Monate Vollstipendium, Projektthema: Deutsche »Kunst- und Kulturpropaganda« und »pénétration poétique« der niederländisch-sprachigen Literatur während des Ersten Weltkriegs); Zschunke, Lena (Tübingen, 1 Monat Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Herausgabe einer Anthologie mit Gedichten von Manfred Hausmann).

Für das Jahr 2012 wurden außerdem folgende benannte Stipendien bewilligt:

Bernhard-Zeller-Stipendium: Adamczyk, Anna Maria (Polen, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Nelly Sachs gestern und heute); Moon, Soonpyo (Südkorea, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Eine Genealogie der deutschen Quelle); Zupfer, Simone (Dresden, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Literaturkritik und literaturkritische Publizistik in den Zeitschriften des Expressionismus).

C.H. Beck-Stipendium für Literatur- und Geisteswissenschaften: Egel, Antonia (Freiburg, 2 Monate Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Valéry-Rilke-Insel. Eine kleine Verlegergeschichte in der großen Verlagsgeschichte); Ruppert, Michael (Schwaigern, 2 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Die Rolle des Dichtens und Denkens in der phänomenologischen Topologie Martin Heideggers).

Ernst-Jünger-Stipendium: Primavera-Lévy, Elisa (Berlin, 9 Monate Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Das Haus der Leser-Briefe. Inszenierung von Autorschaft bei Ernst Jünger unter besonderer Berücksichtigung des späten Tagebuchwerks).

Freiburger Förderpreis: Sneis, Jørgen (Freiburg, 1 Monat, Projektthema: Roman Ingarden und die Literaturtheorie).

Hermann Broch Fellowship: Mc Gaughey, Sarah (Tübingen, 2 Monate Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Alltag, Schreiben und Wohnraum in den Briefen, Werken und Handschriften Hermann Brochs); Weidemann, Victoria (Paris, 2 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Stimme in der Krise. Hören und Verstehen im Werk Hermann Brochs).

Hilde-Domin-Stipendium für lateinamerikanisch-deutsche Literaturbeziehungen: Hornos, Leticia (Montevideo, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Franz Kafka in Uruguay. Übersetzungen, kritische Rezeption und die Gestaltung des »kafaesk« in der uruguayischen Literatur); Alvarez Martinez, Maria (Berlin, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Deutsche im uruguayischen Exil und ihr Kampf im Feld der Kultur, 1938-1950); Carrasco Monsalve, Rolando (Santiago de Chile, 2 Monate Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Vida de don Guindo Cerezo (1776) und Faustin (1783): Kritische Ansichten und Dialoge der aufgeklärten Moderne zwischen Spanien, Deutschland und Lateinamerika); García Chicote, Francisco [Buenos Aires], 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Die Literaturtheorien des jungen Lukács und Kracauer

Norbert-Elias-Stipendium: Bogaczyk-Vormayr, Malgorzata (Österreich, 2 Monate Postdoktorandenstipendium; Projektthema: In der Gegenwart der Anderen. Norbert Elias über Leben und Tod in der modernen Gesellschaft).

Rostocker Marbach-Stipendium: Kischel, André (Satow, 1 Monat, Projektthema: Die Lektoratsarbeiten Uwe Johnsons).

Suhrkamp-Stipendium: Brügmann, Nora (USA, 3 Monate Reisestipendium, Projektthema: Auf der Suche nach Welt. Eva Rechel-Mertens' Proust-Übersetzungen im Suhrkamp Verlag); Franceschini, Frederica (Italien, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Ingeborg Bachmanns Übersetzungen der Gedichte von Giuseppe Ungaretti); Gschwandtner, Harald (Salzburg, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Polemische Avantgarde? Eine literatursoziologische Untersuchung zu Thomas Bernhard und Peter Handke); Kapp, Christoph (Potsdam, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Tätigkeit des Publizisten Walter Boehlich als Lektor und Cheflektor im Suhrkamp Verlag); Krellner, Ulrich (Berlin, 6 Wochen Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Das Bewusstsein Gesine Cresspahl. Uwe Johnsons Romanwerk Jahrestage im entstehungsgeschichtlichen Kontext); Maas, Julia (Freiburg, 2 Wochen Sondierungsstipendium, Projektthema: Robert Walsers Dinge. Vollkommene Gegenstände in der Literatur der Klassischen Moderne); Neuburger, Karin (Jerusalem, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Dynamics of Belonging in Contemporary German Language Literature); Paul, Morten (Dortmund, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Theorie als Kritik und Wissenschaft); Pohlmann, Jens (Stanford, 2 Monate Reisestipendium, Projektthema: Die Präsentation eines Autor. Zur Korrespondenz von Siegfried Unseld und Samuel Beckett); Richter, Claudia (Lauchringen, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Religion und Moderne: C.G. Jung und Erich Neumann); Seye, Mbaye (Dakar-Fann, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Literarische Übersetzung und interkultu-

relle Kommunikation: Eine Untersuchung zu den kulturellen Besonderheiten in der deutschen Übersetzung von Fatou Diomes Roman Kétala / Ketala); Streckhardt, Bert-Christoph (Erfurt, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Kaleidoskop Kluge. Alexander Kluges ästhetische Erziehung zur Mündigkeit); Taglialatela, Sara (Berlin, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Der Kopernikanismus Giordano Brunos nach Hans Blumenberg); Tausch, Harald (Aschaffenburg, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963). Kunst und Wissen); Varon, Anat (Tel-Aviv, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Dreimal Werfel, Dreimal Österreich: Franz Werfel and the Search for Identity in Interwar Vienna, 1918-1938); Zilk, Claudia (Tübingen, 2 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: »Die edition suhrkamp – eine kritische Reihe?«).

Udo-Keller-Stipendium für Gegenwartsforschung: Religion und Moderne: Ingenfeld, Martin (Peißenberg, 4 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Zur Theorie des Verhältnisses von Politik und Religion bei Joachim Ritter und seinen Schülern); van Loyen, Ulrich (Köln, 3 Monate Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Kulturprotestantische Ekstasen und europäische Religionsgeschichte im Atomzeitalter: Die Geschichte der Zeitschrift Antaios).

VERANSTALTUNGEN UND VORTRÄGE

Autorenlesungen und Vorträge

Das Literarische Programm des DLA wurde 2012 von Jan Bürger betreut, das Wissenschaftliche Programm von Marcel Lepper, Schul- und Kinderveranstaltungen von Magdalena Hack, Rudi Kienzle, Verena Staack und Martina Wolff. Es fanden folgende Veranstaltungen statt:

29. Januar: Finissage. *Ich liebe Dich! Echt?* In Zusammenarbeit mit Studenten der Universität Stuttgart und mit Felix Ensslin. – 5. Februar: Ausstellungseröffnung. *fluxus 21. Mond-Schein-Geschichten. Zum 250. Todestag von Tobias Mayer.* Mit Christine Lehmann, Anne Wenk, Bernd Weißbecker und Schülerinnen und Schülern der Literaturschule LINA, unterstützt vom Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg. – 14. Februar: Filmpreview und Diskussion. *Volker Schlöndorff: Das Meer am Morgen.* Mit Sven Olaf Berggötz und Frank-Rutger Hausmann, Moderation: Jan Bürger, in Kooperation mit ARTE France und dem Klett-Cotta Verlag Stuttgart. – 15. Februar: Marbach zu Gast im Lyrikkabinett München. *»jüdisch, römisch, deutsch zugleich«: Der Dichter Karl Wolfskehl (1869-1948).* Mit Gunilla Eschenbach und Helmut Becker. – 16.-17. Februar: Tagung. Suhrkamp-Forschungstreffen. *Peter Handke: Stationen, Orte, Positionen.* Mit Hubert Burda, Raimund Fellinger u.a. – 16. Februar: Gespräch. *Peter Handke: Am Rand der Wörter.* Mit Sibylle Lewitscharoff und Ulrich Greiner, Moderation: Jan Bürger. – 22. Februar: Zeitkapsel 28. *Stallwache im Archiv,* gehalten von Ulrich Raulff und Jost Philipp Klenner. – 23. Februar: Lesung. *Träumen.* Mit Lena Gorelik und Mathias Göritz, im Rahmen der Kulturakademie der Stiftung

Kinderland. – 28. Februar: Lehrerfortbildung. *Was Sie schon immer über Kafka wissen wollten.* Mit Reiner Stach. – 4. März: Ausstellungseröffnung. *1912. Ein Jahr im Archiv.* Mit Hans Ulrich Gumbrecht und einem musikalischen Programm, in Kooperation mit der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie. – 8. März: Lektüreseminar. *Goethes Lyrik.* Mit Charlotte Andresen. – 10. März: Lesung. *Welten schreiben.* Mit Christoph Ransmayr, Einführung: Jan Bürger. – 29. März: Tagung. *Museen verstehen: Präsenz.* Mit Helmut Lethen, Barbara Engelbach, Steve Yalowitz u.a., gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung, in Kooperation mit dem Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft und dem Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen sowie dem Leibniz-Institut für Wissensmedien Tübingen. – 29. März: Vortrag. *Vom Wunder der Evidenz.* Mit Helmut Lethen. – 26.-27. April: Tagung. *Wohnen. Literarische Innenräume.* Mit Sabine Doering, Christiane Holm, Erhard Schütz, Kerstin Stüssel, Thomas Wegmann u.a., in Verbindung mit der Universität Innsbruck, gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung. – 30. April: Zeitkapsel 29. *Harakiri mit einem 1912er. Eugen Gottlob Winkler,* aus dem Archiv geholt von Heike Gfrereis, Enite Giovanelli und Ellen Strittmatter. – 20. Mai: Konzert. *1912. Ein Jahr im Ohr.* Mit Stefan Schreiber, Catherine Janke, Olga Polyakova und Michaela Schneider sowie Musikern des Staatsorchesters Stuttgart, in Kooperation mit der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie. – 6. Juni: Autor & Autor. *Literatur und Papier.* Mit Lothar Müller und Kathrin Passig. – 20.-21. Juni: Tagung. *Das amerikanische Jahr,* in Verbindung mit dem Amerikanischen Freundeskreis des Deutschen Literaturarchivs Marbach. – 20. Juni: Lesung und Gespräch. *1913. Ein Jahr als Projekt.* Mit Florian Illies und Liliane Weissberg, Moderation: Jan Bürger. – 1. Juli: Zeitkapsel-Extra zum 50. Todestag. *Hermann Hesse und sein Hut,* verfolgt von Heike Gfrereis. – 2. Juli: Schülergespräch. Peter Stamm über seinen Roman *Agnes,* mit Unterstützung des Schweizerischen Generalkonsulats in Stuttgart. – 6.-8. Juli: Kinder- und Jugendliteratursommer 2012. *Der Himmel oder Zukunft Literatur,* gefördert von der Baden-Württemberg-Stiftung. – 6. Juli: Lesung mit Ulrike Draesner: *Wovor sich fürchten, was träumen, wie lieben.* – 7. Juli: Schülergespräch. Ulrike Draesner: *Gedichte heute, Gedichte morgen.* – 7. Juli: Ralf Isau: *Das Geheimnis der versteinerten Träume.* – 7. Juli: Kinderlesung im Dunkeln. Mit Brigitte Schär. – 7. Juli: Schülergespräch. Charlotte Kerner: *jane reloaded.* – 7. Juli: Lesung. Andreas Eschbach: *Black*out.* – 8. Juli: Zeitkapsel 30. *»Vergangene Gegenwart«. Hermann Lenz und sein Lebensroman,* aus den Verlagsarchiven gehoben von Jan Bürger, Erhard Eppler und Marietta Meguid. Veranstaltung im Rahmen des Literatursommers 2012 der Baden-Württemberg-Stiftung. – 30. Juli: Schreibwerkstatt LINA in den Ferien, mit Lena Gorelik, gefördert von der Stiftung Kinderland Baden-Württemberg. – 2. August: Schreibwerkstatt mit Ulrich Woelk, in Verbindung mit dem Förderverein Science und Technologie e.V. Rust, gefördert von der Stiftung Kinderland Baden-Württemberg. – 3.-7. September: Schreibwerkstatt mit Matthias Göritz, Silke Scheuermann und Elke Schmitter, gefördert von der Stiftung Kinderland Baden-Württemberg. – 13. September: Autor & Autor und Ausstellungseröffnung Suhrkamp-Insel 7. *»Danke schön. Nichts zu danken.« Ror Wolf und die Jahre mit Unseld.* Mit Michael Lentz und Franz Mon.

Moderation: Jan Bürger. – 19. September: Zu Gast in Marbach. *Das Walter Benjamin Archiv stellt sich vor.* Mit Erdmut Wizisla, Heinrich Kaulen, Joachim Kersten und Jan Philipp Reemtsma. Moderation: Ulrich Raulff, in Zusammenarbeit mit der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur. – 20. September: Suhrkamp-Forschungstreffen. *Pathos und Ironie. Karl Heinz Bohrer zum 80. Geburtstag.* – 20. September: Vortrag. *Wie redet man über Literatur?* Mit Jan Philipp Reemtsma. – 27. September: Ausstellungseröffnung. *Kassiber. Verbotenes Schreiben.* Mit Liao Yiwu, Herbert Wiesner, Ulrich Raulff und Fritz J. Raddatz, in Kooperation mit dem deutschen PEN-Zentrum. – 4.-6. Oktober: Tagung. *Disziplinenentstehung, Disziplinenkonfiguration. Germanistik 1780-1920.* Mit Clemens Knobloch, Marcel Lepper, Hans-Harald Müller, Jörg Schönert, Wilhelm Voßkamp u.a. – 5. Oktober: Marbach zu Gast auf der 36. Annual Conference of the German Studies Association in Milwaukee. *Exile(s).* Mit Ulrich von Bülow, Jan Bürger, Barbara Hahn, Johannes von Moltke, Meike G. Werner und Thomas Wild, in Verbindung mit dem Amerikanischen Freundeskreis des Deutschen Literaturarchivs Marbach. – 10.-11. Oktober: Gasttagung. *Die Wiederentdeckung der Bibel bei Patrick Roth: Von der* Christus-Trilogie *bis* SUNRISE. Mit Jochen Hörisch, Karl Josef Kuschel, Michaela Kopp-Marx u.a., eine Veranstaltung des Literatursommers 2012 der Baden-Württemberg-Stiftung. – 10. Oktober: Lesung. *Patrick Roth: SUNRISE. Das Buch Joseph.* – 22.-25. Oktober: Schülerseminar. Mit Angelika Overath. Preisträgerseminar der Berkenkamp Stiftung Essen anlässlich des Essaywettbewerbs an Gymnasien in Nordrhein-Westfalen. – 24. Oktober: Vortrag. *Friedrich Schiller und Frankreich.* Mit Frank Druffner. – 29. Oktober: Marbach zu Gast. Lyrikkabinett München. *60 Jahre »Mohn und Gedächtnis«. Paul Celan und sein erstes Buch.* Mit Peter Waterhouse und Jan Bürger. – 4. November: Debatte. *Internationale Literaturvermittlung.* Mit Antje Contius, Sezer Duru und Joachim Sartorius, in Zusammenarbeit mit der S. Fischer Stiftung. – 4. November: Marbacher Schillerrede. *The Naive, the Sentimental and the Innocent Novelist.* Mit Orhan Pamuk. Begrüßung: Ulrich Raulff. – 8. November: Lektüreseminar. *Goethe und Schiller. Ein Lyrikabend.* Mit Charlotte Andresen. – 11. November: Tag der offenen Tür 2012. (Schillers) Geheimnisse. – 11. November: *Writers in Prison – Writers in Exile.* Mit Iyrina Khalip (in absentia), Gerhard Schoenberner und Herbert Wiesner, in Kooperation mit dem PEN-Zentrum Deutschland. – 21. November: Doppeltes Podium. *Writers in Prison – Writers in Exile.* Mit Dogan Akhanli, Christa Schuenke und Mansoureh Shojaee, in Kooperation mit dem PEN-Zentrum Deutschland. – 21. November: *Kafka.* Buchpremiere mit Saul Friedländer, Moderation: Ulrich Raulff, in Kooperation mit dem Verlag C.H. Beck. – 25. November: *Writers in Prison – Writers in Exile.* Mit Sascha Feuchert, Julia Paganini und Khalil Rostamkhani, in Kooperation mit dem PEN-Zentrum Deutschland. – 26. November: Schülergespräch. Mit Peter Stamm, unterstützt vom Schweizerischen Generalkonsulats in Stuttgart. – 26. November: Lesung. Peter Stamm liest aus einem aufgegebenen Werk. – 28. November: Autor & Autor. *Chirurgische Schläge. Schreiben über den Krieg.* Mit Wolfgang Frühwald und Michael Kleeberg. Moderation: Jan Bürger. – 6. Dezember: Suhrkamp-Forschungstreffen. *Rudolf Alexander Schröder: Politik eines Unpolitischen?* Mit Klaus Goebel, Hans-Albrecht

Koch, Robert Norton u.a. – 6. Dezember: Literarisches Konzert. *Rudolf Alexander Schröder.* Mit Friedhelm Brusniak, Klaus Goebel, dem Würzburger Kammermusik-Trio und dem Kammerchor der Universität Würzburg sowie Cornelius Borchardt und Gunilla Eschenbach. – 7. Dezember: Hörporträt. *Rudolf Alexander Schröder.* Mit Walter Weber und Michael Augustin. – 13. Dezember: Ausstellungseröffnung. *Suhrkamp-Insel 8: Über Haschisch. Gershom Scholem, Siegfried Unseld und das Werk von Walter Benjamin.* Mit Gary Smith, Thomas Sparr und Liliane Weissberg, Moderation: Jan Bürger. – 13. Dezember: Tagung. *DDR-Literatur – eine Archivexpedition,* in Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste, Berlin, gefördert vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien. Mit Ulrich von Bülow, Wolfgang Emmerich, Holger Helbig, Judith Ryan u.a.

PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT

Einen Höhepunkt im Bereich *Presse- und Öffentlichkeitsarbeit* bildete die große Ausstellung im Literaturmuseum der Moderne »Kassiber. Verbotenes Schreiben«, die der Literaturkritiker und Schriftsteller Fritz J. Raddatz und der chinesische Schriftsteller und Träger des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels Liao Yiwu eröffneten. Sie fand ein ausnehmend großes Echo in den Medien. Aufsehenerregend war zudem die Erwerbung des »Mäuse-Briefs« von Franz Kafka, der dank dem großen Engagement von Förderern bei der Versteigerung des Auktionshauses Kaupp am 7. Dezember 2012 erworben werden konnte. Außerdem fand die Satzungsreform der Deutschen Schillergesellschaft, die nach einem fast zweijährigen Prozess intensiver Beratung von der Mitgliedersammlung verabschiedet werden konnte, große mediale Aufmerksamkeit. Internationale Beachtung fand das in Tel Aviv gesprochene Urteil, den Nachlass von Max Brod an die Israelische Nationalbibliothek zu geben. Kurz nach der Urteilsverkündung kündigte Eva Hoffe an, in Berufung zu gehen; das Deutsche Literaturarchiv Marbach beobachtete den Prozess.

Die Meldungen zu dem von Kulturstaatsminister Bernd Neumann initiierten Netzwerk »Künste im Exil« der Deutschen Nationalbibliothek und des Deutschen Literaturarchivs Marbach, zu dem am 1. September 2012 gegründeten Forschungsverbund des Deutschen Literaturarchivs Marbach mit der Klassik Stiftung Weimar und der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel sowie zu der gemeinsam mit dem Rosenzweig Minerva Research Center (Jerusalem) eingerichteten Koordinationsstelle zur Erhaltung und Erforschung deutsch-jüdischer Nachlässe in Israel erfuhren außerdem starkes öffentliches Interesse.

Große Beachtung fanden zudem die sehr erfolgreiche große Wechselausstellung »1912. Ein Jahr im Archiv«, die der deutsch-amerikanische Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht eröffnete; außerdem die Ausstellung in der Reihe *Suhrkamp-Insel* »Haschisch und Kabbala. Gershom Scholem, Siegfried Unseld und das Werk von Walter Benjamin«.

Fachveranstaltungen wie das Symposium »Extremist der Ordnung? Arnold Gehlen« und die Tagungen »Peter Handke. Stationen. Orte. Positionen«, »Das

Amerikanische Jahr«, »Pathos und Ironie: Karl Heinz Bohrer zum 80. Geburtstag« und »DDR-Literatur – eine Archivexpedition. Nach Drüben! Überläufer und Diversanten« wurden von den Medien ebenfalls sehr gut wahrgenommen.

Pressearbeit: Im Jahr 2012 informierte die Pressestelle die Medien mit 80 Pressemitteilungen über die Arbeit des Deutschen Literaturarchivs Marbach. Von diesen Pressemitteilungen entfielen 29 auf Ankündigungen von Veranstaltungen (Lesungen, Pressekonferenzen, Vorträge und Tagungen), sieben auf den Bereich Ausstellungen, 21 auf Literaturvermittlung und Sonderführungen, neun auf Erwerbungen, drei auf Publikationen und elf auf institutionelle Meldungen (u.a. Ausschreibungen und Jubiläen).

Die Pressemitteilungen zu wichtigen Erwerbungen stießen auf große Resonanz, zu nennen sind neben der Erwerbung des berühmten »Mäuse-Briefs« von Franz Kafka, die Meldungen zu den Archiven von Tankred Dorst, Wilhelm Genazino und Christoph Meckel sowie zu den Nachlässen des Literaturwissenschaftlers Claus Träger und des Mediziners und Philosophen Viktor von Weizsäcker, außerdem zur Übernahme des Archivs der »Edition Isele«. Große Aufmerksamkeit erfuhren Veranstaltungen wie die Schillerrede, die im Jahr 2012 von Orhan Pamuk gehalten wurde, das Gespräch von Ulrich Raulff mit dem renommierten Historiker Saul Friedländer über sein Buch »Franz Kafka«, Jan Philipp Reemtsmas Vortrag anlässlich der Tagung zum 80. Geburtstag von Karl Heinz Bohrer und die Veranstaltung in der Reihe *Zeitkapsel* zum 50. Todestag von Hermann Hesse »Hermann Hesse und sein Hut«.

Im Deutschen Literaturarchiv Marbach gab es Pressekonferenzen zu den großen Wechselausstellungen »Kassiber. Verbotenes Schreiben« (18 Pressevertreter) und »1912. Ein Jahr im Archiv« (12 Pressevertreter), außerdem zur Satzungsreform (12 Pressevertreter); darüber hinaus Pressegespräche zu den Ausstellungen in der Reihe *Suhrkamp-Insel* »1912. Ein Jahr auf der Insel«, »›Danke schön. Nichts zu danken.‹ Ror Wolf und die Jahre mit Unseld.« und »Haschisch und Kabbala. Gershom Scholem, Siegfried Unseld und das Werk von Walter Benjamin«. Die Ausstellung »Kassiber. Verbotenes Schreiben« fand im Jahr 2012 mit über 90 Besprechungen und Beiträgen in den Medien sehr große Beachtung, u.a. in *Der Spiegel, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurter Rundschau, Neue Zürcher Zeitung, Stuttgarter Zeitung, Süddeutsche Zeitung, Der Tagesspiegel, Die Welt* bis hin zur *BILD-Zeitung*. Große Vorabdrucke aus dem Katalog zur Ausstellung gab es zudem in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung, Die Zeit* und in der *Stuttgarter Zeitung*. Darüber hinaus wurde die Ausstellung in der *ARD-Tagesschau*, in den Nachrichten des *SWR-Fernsehens* und in einem Beitrag von *3sat-Kulturzeit* vorgestellt, in den Kultursendungen des ARD-Hörfunks wurde ebenfalls ausführlich berichtet.

In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschien im Vorfeld der Ausstellung »Fremd bin ich den Menschen dort. Ein Blick in die Sammlung des Deutschen Exilarchivs 1933-1945« in der Deutschen Nationalbibliothek eine zehnteilige Serie mit Abbildungen von Archivalien, die von Mitarbeitern aus Marbach und Frankfurt in einem Begleittext erläutert wurden. Die Zeitschrift *Deutsch perfekt* würdigte die Bedeutung des Deutschen Literaturarchivs Marbach mit einem zweiseitigen

Artikel »Ein Ort fürs Wort«, *Das Magazin der 5plus* erläutert in einem größeren Beitrag die Kooperation des Deutschen Literaturarchivs Marbach mit den *5plus*-Buchhandlungen. In einem Beitrag »Dichter dran!« berichtete das *Lufthansa Magazin* in einem Beitrag ausführlich über Literaturmuseen, u.a. über das Literaturmuseum der Moderne.

Unter den Fachveranstaltungen stießen die Tagungen »Peter Handke. Stationen. Orte. Positionen« (1. Forschungstreffen Suhrkamp/Insel) mit Beiträgen in der *Neuen Zürcher Zeitung*, *Süddeutschen Zeitung*, *Die Welt* und im ARD-Hörfunk auf großes Interesse. Der Tagung »Das Amerikanische Jahr« widmete sich ein einstündiges Feature im *DeutschlandRadio Kultur* und ein ausführlicher Beitrag in *Die Welt* und das Symposium »Extremist der Ordnung? Arnold Gehlen« wurde u.a. der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und der *Süddeutschen Zeitung* besprochen.

Die Pressereferentin reiste zu den Buchmessen Leipzig und Frankfurt und stellte dort im Gespräch das Programm des Deutschen Literaturarchivs Marbach vor. Wie in den vergangenen Jahren besuchten zahlreiche Journalisten die angebotenen Lesungen, Vorträge und Tagungen in Marbach, wurden durch das Archiv und die Museen geführt oder waren zu Einzelgesprächen mit dem Direktor und der Pressereferentin zu Gast. Zahlreiche Anfragen von Journalisten, Marketingabteilungen, Kooperationspartnern, Museumsbesuchern und anderen Interessierten wurden beantwortet.

Öffentlichkeitsarbeit: Aus dem laufenden Etat konnten Bild- und Textanzeigen in der Rubrik »Museen und Galerien« in der Wochenzeitung *Die Zeit* und punktuell Anzeigen in verschiedenen Printmedien, u.a. *Lettre international* geschaltet werden. Stipendienanzeigen gab es in *Die Zeit*, im *Zeit-Studienführer* und in *Forschung und Lehre*. Plakate wurden für die Ausstellungen »Kassiber. Verbotenes Schreiben« und »1912. Ein Jahr im Archiv« gedruckt und im Raum Stuttgart aufgehängt und an Kulturinstitutionen verschickt. Darüber hinaus gab es kleinere Marketingaktionen, wie zum Beispiel eine Kooperation mit dem *SWR Kulturservice* und die Teilnahme an »Freizeitreise mit Gutscheinbuch.de Baden Württemberg«.

Interne Kommunikation: Über Belegschaftsnachrichten und insgesamt 186 Tickermeldungen wurden die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen über Mitteilungen des Direktors, personelle Veränderungen, Veranstaltungen und wichtige Medientermine laufend informiert.

Personelle Situation: Vom 1. März 2012 an hat Frau Patricia Schüttler das Sekretariat Presse/Fundraising, das übergangsweise von einer studentischen Hilfskraft besetzt war, übernommen.

SCHRIFTEN, VORTRÄGE UND SEMINARE

1. *Veröffentlichungen der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter*

Arno Barnert: *Die Erschließung und Rekonstruktion von Paul Celans Nachlassbibliothek*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 56, 2012, S. 309-324. – *Antworten der literarischen Emigranten. Codezeichen G.47 – Die Flugschrift »Die Andere Seite«*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25.7.2012, S. N3. – [Hrsg.] [zus. mit Ulrich von Bülow, Jan Bürger, Heike Gfrereis, Helga Raulff, Ulrich Raulff und Ellen Strittmatter] *Kassiber. Verbotenes Schreiben*, Marbach a.N. 2012 (Marbacher Katalog 65).

Silke Becker: *»Bevor man stirbt, hat man gelebt …«. Der Nachlass Erich Kästners im Deutschen Literaturarchiv Marbach*, in: Erich Kästner – so noch nicht gesehen. Impulse und Perspektiven für die Literaturwissenschaft des 21. Jahrhunderts, hrsg. von Sebastian Schmideler, Erich Kästner-Studien Bd. 1, Marburg 2012, S. 247-258.

Jutta Bendt: *Blättern, Ausschneiden, Verzeichnen. Bibliothekarisches Kontextualisieren im Deutschen Literaturarchiv*, in: Zeitschrift für Germanistik, N.F. 22, 3, 2012, S. 669-675.

Sebastian Böhmer: [Katalogartikel] *Aus Goethes Autographensammlung, Autographenverzeichnisse, Besticktes Portefeuille, Briefe und Lithographien, Drei Briefe Schillers, Goethes bunte Briefe, Goethes orientalische Schreibübungen, Pappkuvert, Reiseschreibzeug, Schreiben, Schreibmaterialien, Schreibräume, Tagebuch und Chiffren-Brief, Tintenfass, Trauerränder, Typen-Streit, Vivatbänder, ›Wallenstein‹-Manuskripte*, in: Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen. Ausstellungskatalog, hrsg. von Sebastian Böhmer, Christiane Holm, Veronika Spinner und Thorsten Valk, München u.a. 2012. – [Lexikonartikel] *Fuß, Fußspur*, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole, hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, 2. Aufl., Stuttgart und Weimar 2012. S. 139f. – [Hrsg. mit Christiane Holm, Veronika Spinner und Thorsten Valk] *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen. Ausstellungskatalog*, München u.a. 2012. – [Rezension] *Wer hat Angst vor einer Philosophie der Präsenz? Hans Ulrich Gumbrecht blickt zurück nach vorn. Über Gumbrecht, Hans Ulrich: Präsenz*, IASLonline, 19.11.2012.

Katja Buchholz: *Trank Paul Celan beim Lyrikübersetzen Kaffee? Katja Buchholz auf Spurensuche in Paul Celans Bibliothek im Deutschen Literaturarchiv Marbach*, in: ReLü. Rezensionszeitschrift zur Literaturübersetzung, 2012 [http://www.relue-online.de/neu/2012/07/trank-paul-celan-beim-lyrikuebersetzen-kaffee/]

Ulrich von Bülow: *Gelassenheit unterm Vulkan. Karl Löwiths zum großen Teil noch unveröffentlichte Exil-Tagebücher*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 4.8.2012 – [Katalogartikel] *Geschmuggelt. Aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft. Johannes Bobrowski an seine Eltern am 2. August 1947, Vervielfältigt. Michail Bulgakows Roman* Der Meister und Margarita *(1940) abgetippt von Jelena Bulgakowa: Im Totenhaus. Fjodor Dostojewskis ›Sibirisches Heft‹ in Omsk 1850/54; (K)eine wissenschaftliche Arbeit. 1965 in den Westen geschmuggeltes Typoskript des Romans* Der Weg nach Oobliadooh *von Fritz Rudolf Fries; Aus Bautzen,*

Walter Janka an seine Familie am Februar 1960; In englischer Kriegsgefangenschaft. Aufzeichnungen von Joachim Ritter Shap Wells 1944/45; Eine andere Zeitrechnung. Günther Weisenborns Gedichte aus dem Gefängnis Moabit 1943; Aus dem Gefängnis Spandau. Günther Weisenborn an seine Frau Margarete am 7. November 1942, in: *Kassiber. Verbotenes Schreiben*, Marbacher Katalog 65, 2012, – [Hrsg. mit Dorit Krusche] *Hans Blumenberg. Quellen, Ströme, Eisberge*, Berlin 2012. – *Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein. Marx, Kropotkin und Rousseau in ihren Handschriften: Iring Fetscher gibt seine Autographen nach Marbach*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7.3.2012.

Jan Bürger: [Nachwort] *»Befreit von tausend Ungewißheiten«. Wie der Lyriker Paul Celan entdeckt wurde*, in: Paul Celan: Mohn und Gedächtnis, München 2012, S. 79-95. – *Der Buddha im teefarbenen Licht. Porträt über Ernst Augustin*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22.3.2012, S. 30. – *Die Stunde der Theorie*, in: Zeitschrift für Ideengeschichte, hrsg. v. Ulrich Raulff, Helwig Schmidt-Glintzer und Hellmut Seemann, 6, 2012, Heft 4, S. 5-10. – *Die ›Suhrkamp-Insel‹ im Jahr 2011. Über drei Ausstellungen mit Fundstücken aus dem Siegfried Unseld Archiv und Gespräche zu Max Frisch, Stefan Zweig und Ingeborg Bachmann*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, hrsg. v. Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ulrich Raulff, Ernst Osterkamp, 56, 2012, S. 69-78. – *Ein Ausflug in die Hölle. Über Konrad Merz*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 27.6.2012. – *»Kluger Mann, witziger Mann«. Drei Briefe von Gottfried Benn und Theodor W. Adorno*, in: Zeitschrift für Ideengeschichte, hrsg. v. Ulrich Raulff, Helwig Schmidt-Glintzer und Hellmut Seemann, 6, 2012, Heft 3, S. 101-108. – *Niemals heimisch. Über Joseph Roths ›Tarabas‹*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22.8.2012. – *[Beiträge über Gertrud Kolmar, Armin T. Wegner, Gertrud Kantorowicz, Ernst Kreuder, Walter Hasenclever, Dorothea Sternheim, Alfred Andersch, Konrad Merz und Oskar Pastior]*, in: Kassiber. Verbotenes Schreiben. Marbacher Katalog 65, Marbach a.N. 2012, S. 31 f., S. 130-133, S. 140-142, S. 147-150, S. 168-171, S. 173-179, S. 230-233, S. 266-268.

Michael Davidis: *Enzyklopädie der Nachkriegszeit.* [Rezension zu] *Fritz Eschen, Köpfe des Jahrhunderts*, hrsg. v. Mathias Bertram und Jens Bove. Leipzig 2011, in: Rundbrief Fotografie, hrsg. v. Wolfgang Hesse, 19, 2012, Heft 1, S. 39-40. – *Sammeln, Archivieren, Präsentieren. Die Sammlung Kunz-Hutterstrasser im Deutschen Literaturarchiv Marbach*, in: ›Zum Konterfei das Autogramm!‹. Widmungsphotographien der Wiener Sammlerin Hermine Kunz-Hutterstrasser (1873-1948), hrsg. v. Marcel Atze und Michael Davidis unter Mitarbeit von Kyra Waldner, Wien 2012, S. 34-53. – *Zum Frontispiz* [Porträtsilhouette Immanuel Kant von Johann Gottlieb Puttrich], in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, hrsg. v. Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ulrich Raulff, Ernst Osterkamp, 56, 2012, S. 579.

Frank Druffner: *Die neue Welt ist nicht schlechter. Frankfurts Verwüstung, aus der Fremde betrachtet. Ein Komponist, ein Schriftsteller und ein Requiem*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, vom 11.7.2012, S. N4.

Gunilla Eschenbach: [zus. mit Sonja Lehmann] *1912. Ein Jahr auf der Insel. Die Ausstellung*, in: 1912. Ein Jahr im Archiv, Marbacher Magazin 137/138, 2012.

– *Darstellung und Funktionen von Urbanität in Hamburger Opernlibretti um 1720*, in: Hamburg. Eine Metropolregion zwischen Früher Neuzeit und Aufklärung (1500-1800), hrsg. von Johann Anselm Steiger und Sandra Richter, Berlin 2012, S. 627-637. – *Es läutet, aber der Postbote kann es nicht sein. Die amerikanische Angst der Mascha Kaléko*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 3.7.2012. – [Hrsg.] *Melitta Grünbaum. Begegnungen mit Gundolf. Mit einem Nachwort der Herausgeberin*, Marbach a.N. 2012 (Aus dem Archiv 5). – *Nachahmung als Rezeptionsmodus des Symbols. George und Mallarmé im Vergleich*, in: Lendemains. Études comparées sur la France, hrsg. v. Wolfgang Asholt u.a., 37, 2012, S. 94-100. – [zus. mit Korinna Schönhärl] *Salomon, Elisabeth*, in: Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch, hrsg. von Achim Aurnhammer u.a., Berlin 2012.

Heike Gfrereis: *406 Fotos, auch für geschlossene Augen*, in: Hermann Hesses erstes Fotoalbum. 1903-1916, hrsg. von Heike Gfrereis, Marbach a.N. 2012, S. 5-24. – *Das Gesicht der Poesie. Die neue Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum*, in: Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar, hrsg. v. Hellmut Seeman und Thorsten Valk, Göttingen 2012, S. 269-282. – [zus. Mit Felicitas Hartmann, Marcel Lepper und Thomas Thiemeyer] *Der Duft von 1912 und der Klang von 1926. Ein Gespräch mit Hans Ulrich Gumbrecht über die Entdeckung der Präsenz*, in: 1912. Ein Jahr im Archiv, Marbach a.N. 2012, S. 8-22. – [Hrsg.] *Hermann Hesses erstes Fotoalbum. 1903-1916*, Marbach a.N. 2012. – [Hrsg.] *Kassiber. Verbotenes Schreiben*, Marbach a.N. 2012. – *Literatur und Raum. Über Dreidimensionalität als Kategorie der ästhetischen Erfahrung*, in: Internationales Jahrbuch für Hermeneutik, hrsg. v. Günter Figal, Tübingen 2012, S. 161-170. – *›Man kann die Exponate unterschiedlich lesen und vernetzen‹. Heike Gfrereis im Gespräch mit Bettina Habsburg-Lothringen*, in: Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format, hrsg. v. Bettina Habsburg-Lothringen, Bielefeld 2012, S. 11-17. – *Marbach. Olymp und Hades der Literatur in der schwäbischen Provinz*, in: Baden-Württembergische Erinnerungsorte. 60 Jahre Baden-Württemberg, hrsg. v. Peter Steinbach, Reinhold Weber und Hans-Georg Wehling, Stuttgart 2012, S. 532-539. – *Über Bilder und Bücher*, in: Das Magazin der 5plus, 1, 2012, S. 8-13. – [zus. Mit Marcel Lepper] *Vorwort*, in: 1912. Ein Jahr im Archiv, Marbach a.N. 2012, S. 5-7. – Versch. Beiträge in: Kassiber. Verbotenes Schreiben, hrsg. von Heike Gfrereis, Marbach 2012, u.a. zu Améry, d'Annunzio, Boethius, Bonhoeffer, Cervantes, Dohnanyi, Klabund, Milton, Moltke, Ovid, Panizza, Pasternak, Pound, de Sade, von Salomon, Schiller, Schubart, Thoma, Wilde.

Nikola Herweg: *Auch in seiner Schriftstellerei ganz Auge. Das Verhältnis von Zeichnen und Schreiben im Werk Felix Hartlaubs*, in: Felix Hartlaub. Gezeichnete Welten, hrsg. v. Inge Herold und Ulrike Lorenz. Heidelberg 2012.

Dietmar Jaegle: [Hrsg.] *Die Berge. Gedichte*, Stuttgart 2012. – *François de La Rochefoucauld*, in: Reclams Literaturkalender 2013, Stuttgart 2012, S. 43-45.

Caroline Jessen: [Lexikonartikel] *Mühsam, Paul*, in: Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart, hrsg. v. Andreas Kilcher, 2. Aufl., Stuttgart

und Weimar 2012, S. 382-384. – ›*Vergangenheiten haben ihr eigenes Beharrungsvermögen …‹. The Troublesome Persistence of a Canon of German Literature in Palestine / Israel*, in: Leo Baeck Institute Yearbook, 57, 2012, S. 35-51.

Roland S. Kamzelak: *Empfehlungen zum Umgang mit Editionen im digitalen Zeitalter*, in: editio, hrsg. v. Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, Winfried Woesler, 26, 2012, S. 202-209. – [zus. mit Jonathan S. Kamzelak] *Nat rettet die Mercedes Pagode*, Kindle Edition 2012 (ASIN: B009DY165W).

Jost Philipp Klenner: *Der Marburger Bildersturm. Ein Gespräch mit Horst Bredekamp*, in: Zeitschrift für Ideengeschichte, hrsg. v. Ulrich Raulff, Helwig Schmidt-Glintzer und Hellmut Seemann, 2, 2012, S. 91-104. – *Gaddafi – Gau – Geronimo. Politische Ikonographen unserer Jahre*, in: Zeitschrift für Ideengeschichte, hrsg. v. Ulrich Raulff, Helwig Schmidt-Glintzer und Hellmut Seemann, 1, 2012, S. 65. – *Suhrkamps Ikonoklasmus*, in: Zeitschrift für Ideengeschichte, hrsg. v. Ulrich Raulff, Helwig Schmidt-Glintzer und Hellmut Seemann, 4, 2012, S. 82-91.

Andreas Kozlik: *Unauffällig, wertvoll, gefährdet. Kleindenkmale in Backnang und im nördlichen Rems-Murr-Kreis*, in: Backnanger Jahrbuch, hrsg. v. Gerhard Fritz, 20, 2012, S. 81-102.

Marcel Lepper: *Deutsche Philologie im 18. Jahrhundert? Ein Forschungsbericht mit Bibliographie*, in: Das Achtzehnte Jahrhundert, hrsg. v. Deutsche Gesellschaft für die Erforschung des Achtzehnten Jahrhunderts, 36, 2012, H. 1, S. 72-106. – *Philologie. Zur Einführung*, Hamburg 2012. – *Ruhm oder Relevanz? Dichter- und Philologennachlässe im Archiv*, in: Der Dichter und sein Germanist. Symposium in Memoriam Wendelin Schmidt-Dengler, hrsg. v. Stephan Kurz, Michael Rohrwasser und Daniela Strigl, Wien 2012, S. 64-69. – *Ruhiger Blick, lange Dauer. Geschichte der Philologien*. In: Geschichte der Germanistik, 41/42, 2012, hrsg. v. Marcel Lepper u.a., S. 69-75. – *Vorsätzlich. Zur Struktur des Zauberbergs*, in: Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren, hrsg. v. Stefan Börnchen, Georg Mein und Gary Schmidt, München 2012, S. 383-400.

Herman Moens: *Hybriden-Verlag. Wanderungen durch einen kosmischen Garten*, in: Virulent. Aufrühren in Wort und Bezeichnung. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Klingspor-Museum vom 26. Februar bis zum 8. April 2012, hrsg. v. Hartmut Andryczuk, 2012, S. 45-49. – [zus. mit Nikolai Riedel] *Marbacher Schiller-Bibliographie 2011*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, hrsg. v. Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ulrich Raulff und Ernst Osterkamp, 56, 2012, S. 325-470.

Ulrich Raulff: *Der Leser als junger Bankier*, in: Das Magazin der 5 plus, Hrsg. Die 5 plus, Heft 2, 2011, S. 70 ff. – Zusammen mit Heike Gfrereis: *Literaturausstellungen als Erkenntnisform*. In: Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen, hrsg. von Anne Bohnenkamp und Sonja Vandenrath., 2011, S. 101 ff. – *Das Ende des kentaurischen Pakts.* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.4.2012. – *Können Archive lachen? Festvortrag am 28. September 2012 anlässlich des 75. Museumsjubiläums*. Wilhelm Busch Deutsches Museum für Karikatur & Zeichenkunst, Sonderdruck, 2012. – *Foucaults Versuchung. Michel Foucault an Anneliese Botond*, in: Zeitschrift für Ideengeschichte, hrsg. von Ulrich Raulff, Helwig Schmidt-Glintzer und Hellmut Seemann, 4, 2012,

S. 11 ff. – *Heidegger und die Literatur*. Hrsg. von Günter Figal und Ulrich Raulff. Frankfurt a. M. 2012, Heidegger Forum.

Nicolai Riedel: *Internationale Günter-Kunert-Bibliographie. 1947-2011*, Berlin und Boston 2012. – [zus. mit Herman Moens] *Marbacher Schiller-Bibliographie 2011*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, hrsg. v. Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp und Ulrich Raulff, 56, 2012, S. 325-470.

Thomas Schmidt: *›Diese kindischen und barbarischen Wettkämpfe‹. Die Dichter der deutschen Klassik waren gegen Olympia und die griechische Körperkultur, weil sie selbst den ganzheitlichen Menschen erfinden wollten*, in: Badische Zeitung am 4. 8. 2012, S. 21. – [Hrsg.] *Jürgen Oppermann. Joseph Victor von Scheffel in Radolfzell*, Marbach a. N. 2012 (Spuren 95). – [Lexikonartikel] *Kalender*, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole, hrsg. v. G. Butzer und J. Jacob, 2. Aufl., Stuttgart und Weimar 2012, S. 208-210. – *Musealisierung vs. Authentizität? Zum ›neuen‹ Jünger-Haus*, in: Krieg und Frieden, hrsg. v. G. Figal und G. Knapp, Jünger-Studien 6, 2012, S. 230-240. – [Hrsg.] *Valérie Lawitschka. Die schwäbische Schule und die Wurmlinger Kapelle*, Marbach a. N. 2012 (Spuren 92). – *Vater und Sohn. Uwe Johnsons Joyce-Rezeption*, in: Johnson-Jahrbuch 19 (2012), S. 23-40.

Ellen Strittmatter: *Dauer im Wechsel. Der multimediale Museumsführer im Literaturmuseum der Moderne*, in: Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format, hrsg. v. Bettina Habsburg-Lothringen, Bielefeld 2012, S. 336-345. – *Inwendige Bilder. Die Imaginationsarchitektur der ›Iwein‹ Fresken auf Burg Rodenegg*, in: – Beiträge zu Bertolt Brecht, Erich Kästner, Inge Scholl, Hermann Broch, Hans Fallada, Ernst Toller, Giacomo Casanova, Walter Kempowski, Johann Jakob Moser, Edgar Kupfer-Koberwitz, in: Kassiber. Verbotenes Schreiben, hrsg. von Heike Gfrereis, Marbach a. N. 2012.

Martina Wolff: *Halber Stein. Roman*, Salzburg 2012. – *Kinderszenen. Schreiben und Erinnern mit Walter Benjamin*, in: Deutschunterricht, 2012, H. 6, 65., S. 40-43.

2. Vorträge der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

Arno Barnert: *Harry Graf Kessler und der PAN*, Zur Diskussion um Kunstreligion und Massenkultur. Vortrag auf der Trilateralen Forschungskonferenz »Grenzlose Moderne: Gemeinschaft der Staaten – Symbiose der Kulturen – Begegnung der Künste im Tagebuchwerk von Harry Graf Kessler« in der Villa Vigoni, 27. 7. 2012.

Jutta Bendt: Über Andreas Maier. Vortrag anlässlich der Begrüßung des neuen Stipendiaten der Calwer Hermann-Hesse-Stiftung, Calw, am 22. 6. 2012.

Silke Becker: *Wertstoff für die Forschung*, Der Nachlass von Peter Rühmkorf. Vortrag im Rahmen der Tagung »KOOP-Litera Deutschland 2012«, München, 23.-25. 5. 2012.

Sebastian Böhmer: *Die Handschriften »bedeutender Männer«. Ein unbekannter Sammlungsbestand Goethes*. Vortrag vor der Goethe-Gesellschaft Saalfeld, 15. 5. 2012. – *»Sie hat unterschrieben«. Maria Stuart als Drama der Schrift*. Vortrag im Rahmen der Schillertage in Weimar, 3. 11. 2012.

Ulrich von Bülow: *Blumenbergs Metaphern. Ein Bericht aus dem Nachlass.* Vortrag im Rahmen des Workshops »Zur Lesbarkeit Hans Blumenbergs« im Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin, 2.2.2012. – *Peter Handke und Martin Heidegger*. Vortrag im Rahmen des Marbacher Suhrkamp-Forschungstreffens »Peter Handke: Stationen, Orte, Positionen«, 16.2.2012. – *W.G. Sebald et l'archive*. Vortrag im Rahmen der Veranstaltungsserie »W.G. Sebald. Politique de la mélancholie« im Centre Pompidou Paris, 2.3.2012. – *Die Autographen-Sammlung von Iring Fetscher*. Vortrag zum 80. Geburtstag von Iring Fetscher, Frankfurt a.M., 4.3.2012. – *Peter Handkes Journale*. Vortrag im Logenhaus Ludwigsburg, 18.6.2012. – *Wie schreibt man einen Amerika-Roman?* Gespräch mit Martin Walser im Deutschen Literaturarchiv, Marbach, 21.6.2012. – Podiumsdiskussion über Literaturpreise im Christian-Wagner-Haus Warmbronn, 1.7.2012. – *The Philosopher's Stone? Peter Handkes Spinoza-Lektüren.* Vortrag im Rahmen des Symposiums »Peter Handke: Lebensgeschichten / Werkgeschichten«, Mürzzuschlag, 21.9.2012. – *Reise um die Welt in 18 Jahren,* Karl Löwiths Exil. Vortrag im Rahmen der 36. Jahrestagung der German Studie Association, Milwaukee, Wisconsin, 5.10.2012. – *Where Sebald Meets Heidegger. The German Literature Archive in Marbach.* Vortrag in der University of Notre Dame, Indiana, 8.10.2012. – *und* in der Wake Forest University, Winston-Salem, North Carolina, 17.11.2012. – *Around the World in 18 Years,* Karl Löwith's Exile. Vortrag im Bard College, Annandale-on-Hudson, New York, 11.9.2012. – *Karl Löwith's Diaries. With an Introduction to the German Literature Archive.* Vortrag im Rahmen des Kolloquiums »Exile and the Meaning of History« am Stevens Institute of Technology, Hoboken, New Jersey, 12.9.2012. – *Karl Löwith. Exile and Philosophy.* Vortrag im Rahmen der Internationalen Konferenz »Exile and Interpretation« an der Wake Forest University, Winston-Salem, North Carolina, 16.11.2012. – »*Trost, tiefer denn der Höllen Not*«. *Kriegsbriefe an Rudolf Alexander Schröder.* Vortrag im Rahmen des Marbacher Suhrkamp-Forschungstreffens »Rudolf Alexander Schröder: Politik eines Unpolitischen?«, Marbach, 7.12.2012. – *Typisch DDR? Archivarische Beobachtungen an Marbacher Beständen.* Vortrag im Rahmen der Tagung »DDR-Literatur – eine Archivexpedition« im DLA Marbach,13.12.2012.

Jan Bürger: [Moderation] *Volker Schlöndorff: Das Meer am Morgen.* Filmpreview und Diskussion mit Sven Olaf Berggötz und Frank-Rutger Hausmann im Rahmen des DLA Marbach, 14.2.2012. – [Moderation] *Peter Handke: Am Rand der Wörter.* Gespräch mit Sibylle Lewitscharoff und Ulrich Greiner im Rahmen des DLA Marbach, 16.2.2012. – [Begrüßung] *Welten schreiben.* Lesung mit Christoph Ransmayr im Rahmen des DLA Marbach, 10.3.2012. – [zus. mit Joachim Kersten und Stephan Opitz] *Peter Rühmkorf*. Vortrag in der Reihe »Zeitkapsel« des DLA Marbach im Rahmen der Freien Akademie der Künste in Hamburg, 5.6.2012. – [zus. mit Frank Druffner] *Havard Summer School und International Seminar*. Vortrag im Rahmen der Tagung »Das Amerikanische Jahr« im DLA Marbach, 20.6.2012. – [Moderation] *1913*, Ein Jahr als Projekt. Lesung und Gespräch mit Florian Illies und Liliane Weissberg im Rahmen des DLA Marbach, 20.6.2012. – [zus. mit Erhard Eppler und Marietta Meguid] ›*Vergangene Gegenwart*‹, Hermann Lenz und sein Lebensroman. Vortrag in der Reihe »Zeitkapsel«

des DLA Marbach im Rahmen des DLA Marbach, 8.7.2012. – [zus. mit Frank Druffner] *Die Insel im Schrank,* Hilde Domin und Erwin Walter Palm in der Dominkanischen Republik. Vortrag in der Reihe »Zeitkapsel« des DLA Marbach im Rahmen der Deutschen Nationalbibliothek Frankfurt a.M., 12.9.2012 – [Moderation] *Autor & Autor ›Danke schön. Nichts zu danken‹,* Ror Wolf und die Jahre mit Unseld. Veranstaltung mit Michael Lentz und Franz Mon im Rahmen des DLA Marbach, 13.9.2012. – *Heidelberg, Italien – Rom als erste Exilstation von Hilde Domin und Erwin W. Palm.* Vortrag im Rahmen der 36. Annual Conference der German Studies Association, Milwaukee, Wisconsin, 5.10.2012. – [zus. Matthias Bormuth und Ulrich von Bülow] *German Jewish Exile and the German Archive of Literature,* Panel Discussion. Vortrag im Rahmen des Bard College, New York, 11.10.2012. – [zus. mit Peter Waterhouse] *60 Jahre Mohn und Gedächtnis,* Ein Abend für Paul Celan. Vortrag im Rahmen des Lyrik Kabinetts München, 29.10.2012. – *Tarabas,* Joseph Roth und sein erster Exilroman. Vortrag im Rahmen der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M., 12.12.2012. – [Moderation] *Autor & Autor ›Chirurgische Schläge‹,* Schreiben über den Krieg. Veranstaltung mit Wolfgang Frühwald und Michael Kleeberg im Rahmen des DLA Marbach, 28.11.2012. – [Moderation] *Suhrkamp-Insel 8: Über Haschisch,* Gershom Scholem, Siegfried Unseld und das Werk von Walter Benjamin. Ausstellungseröffnung mit Gary Smith, Thomas Sparr und Liliane Weissberg im Rahmen des DLA Marbach, 13.12.2012.

Michael Davidis: *Bilder im Literaturarchiv.* Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung »Literatur und Institutionalität« an der Universität Bonn, 22.5.2012. – *Paul Heyse und sein Verleger,* Der Münchener Dichterfürst auf dem literarischen Markt. Vortrag im Rahmen der Reihe »Kunst, Kultur, Gesellschaft« an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 26.6.2012. – *Schwarz auf weiß,* Silhouetten in der Graphischen Sammlung des Deutschen Literaturarchivs. Vortrag im Rahmen des »3. Waiblinger Romantikertags« im Ratssaal der Stadt Waiblingen, 14.9.2012. – *Die Widmungsphotographien der Wiener Sammlerin Hermine Kunz-Hutterstrasser.* Vortrag im Rahmen der Ausstellungseröffnung »Zum Konterfei das Autogramm!« im Wiener Rathaus, 17.10.2012. – *Von der Miniatur zum Monument,* Schiller-Bildnisse aus den Jahren 1775 bis 1839. Festrede zum 140. Gründungsjubiläum der Schiller-Loge Nr. 3 Stuttgart auf der Burg Lichtenberg, 20.10.2012.

Frank Druffner: *Über das Machen und den Besuch von Ausstellungen.* Seminar im Rahmen des Kunsthistorischen Instituts der Philipps-Universität Marburg, Wintersemester 2011/2012. – *Das Deutsche Literaturarchiv Marbach, Überblicke und Einblicke.* Vortrag im Rahmen der »Montagsrunde der Gedächtniskirche Stuttgart«, 30.1.2012. – *Sammeln, Bewahren, Vermitteln, Das Deutsche Literaturarchiv Marbach.* Vortrag im Rahmen des Instituts für Kulturmanagement der PH Ludwigsburg, 17.2.2012. – *Unerwartetes und Abseitiges im Deutschen Literaturarchiv Marbach.* Vortrag im Rahmen des »Völklinger Kreises Stuttgart«, 27.3.2012. – *Schiller und Frankreich.* Vortrag im Rahmen des »Deutsch-Französischen Zukunftsdialogs«, Stuttgart, 13.4.2012. – *Walter Scotts literarische Immobilien.* Vortrag im Rahmen der Tagung »Wohnen. Literarische Innenräume« im DLA

Marbach, 26.4.2012. – [zus. mit. Jan Bürger] *Harvard Summer School und International Seminar*. Vortrag im Rahmen der Tagung »Das amerikanische Jahr« im DLA Marbach, 20.6.2012. – *Das Deutsche Literaturarchiv Marbach*, Handschrift, Buch, Ausstellung. Vortrag im Rahmen des Fachbereichs Gestaltung der Hochschule Darmstadt, 26.6.2012. – [zus. mit Jan Bürger] *Die Insel im Schrank. Hilde Domin und Erwin Walter Palm in der Dominikanischen Republik*. Vortrag in der Reihe »Zeitkapsel« des DLA Marbach im Rahmen der Deutschen Nationalbibliothek Frankfurt a.M., 12.9.2012. – *Palace Architecture in England and Germany*. Vortrag im Rahmen der Tagung »Dynastic Politics, Monarchical Representation and the Union between Hanover and Britain« im Rahmen des Deutschen Historischen Instituts London, 12.10.2012. – *Schiller und Frankreich*. Vortrag im Rahmen der »Französischen Wochen 2012«, 24.10.2012.

Gunilla Eschenbach: *»jüdisch, römisch, deutsch zugleich«. Der Dichter Karl Wolfskehl*. Vortrag in der Reihe »Zeitkapsel« des DLA Marbach im Rahmen des Lyrikkabinetts München, 15.3.2012. – *Leben und Nachleben von Mascha Kaléko*. Vortrag im Rahmen der AsKi-Initiative »Künstlernachlässe und ihre Verwalter« in der Buchhandlung Böttger, Bonn, 25.4.2012. – *Schröders Auseinandersetzung mit Anton Kippenberg und die Hintergründe der Vertragsauflösung 1938*. Vortrag im Rahmen der Tagung »Rudolf Alexander Schröder. Ein großer Europäer aus Bremen« im DLA Marbach, 6.9.2012. – [zus. mit Nikola Herweg] *Leben und Nachleben von Mascha Kaléko*. Vortrag im Rahmen der »Sonntagsmatinee« der Katholischen Akademie Freiburg, 23.9.2012. – [zus. mit Nikola Herweg] *Die paar leuchtenden Jahre. Mascha Kaléko*. Vortrag in der Reihe »Zeitkapsel« des DLA Marbach im Rahmen des Deutschen Exilarchivs Frankfurt a.M., 26.9.2012.

Sabine Fischer: *»Das liebliche Bild Charlottens von Lengfeld«. Ludowike Simanowiz malt Schillers Frau*, Rudolstadt 2012 (Rudolstädter Schriften, 3).

Heike Gfrereis: [zus. mit Ellen Strittmatter] *Liebe und Literatur*. Seminar im Rahmen des literaturwissenschaftlichen Instituts an der Universität Stuttgart, Wintersemester 2011/2012. – [zus. mit Ellen Strittmatter] *Thomas Bernhard und Peter Handke. Zwei Suhrkamp-Autoren im Literaturmuseum der Moderne*. Vortrag im Rahmen der Tagung »Peter Handke. Stationen, Orte, Positionen« im DLA Marbach, 18.2.2012. – *Zwischen Werbeversprechen, Partizipation und Bildungsanspruch*, Kultureinrichtungen und ihre Besucher. Gespräch mit Barbara Mundel, Dieter Haselbach, Winfried Kneip und Alexander Koch, Moderation Michael Köhler im Rahmen der Tagung »Und morgen ins Museum!« im Deutschen Hygiene Museum Dresden, 8.3.2012. – *Präsenz im Literaturmuseum der Moderne*. Vortrag im Rahmen der Tagung »Präsenz. Ausstellen, Erfahren, Erforschen« im DLA Marbach, 29.3.2012. – *Schreiben als Träumen*, Das Sammlungsprogramm in Ernst Jüngers Tagebüchern und Manuskripten. Vortrag im Rahmen des Jünger-Symposiums »Ernst Jünger als Sammler« im Kloster Heiligkreuztal, 7./8.4.2012. – [zus. mit Ellen Strittmatter] *Organizing exhibitions*. Seminar im Rahmen der Graduiertenschule »Theories and Practices of the Archive«, in Kooperation mit der University of Kent im DLA Marbach, 18.4.2012. – [zus. mit Enite Giovanelli und Ellen Strittmatter] *Harakiri mit einem 1912er, Eugen Gottlob Winkler*. Vortrag in der Reihe »Zeitkapsel« im DLA Marbach, 30.4.2012. – [Moderation] *Chronik der*

Nähe. Lesung und Gespräch mit Anette Pehnt im Rahmen des literaTurm, Frankfurt a.M., 3.5.2012. – *Literaturarchivexponate, Präsenz oder Repräsentation.* Vortrag im Rahmen des Treffens des Netzwerkes »Ausstellung und Präsentation« im DLA Marbach, 11.5.2012. – *Schreiben im Format der Seite.* Marbach, 6.6.2012. – *1912,* Ein amerikanisches Jahr? Vortrag im Rahmen der Tagung »Das amerikanische Jahr« im DLA Marbach, 21.6.2012. – *Hermann Hesse, Ein Mann und sein Hut.* Vortrag in der Reihe »Zeitkapsel« des DLA Marbach, 1.7.2012. – [Moderation] *Wovor sich fürchten, was träumen, wie lieben.* Lesung und Gespräch mit Ulrike Draesner im Rahmen des DLA Marbach, 8.7.2012. – *Papier und Literatur.* Vortrag im Rahmen des Workshops »Materialien der Literatur« des PhD-Nets »Das Wissen der Literatur« der Humboldt-Universität Berlin im DLA Marbach, 19.7.2012. – *Das neue Goethe-Nationalmuseum.* Podiumsdiskussion bei MDR Figaro mit Wolfgang Holler, Sven Matuschek und Bettina Werche, Moderation Jörg Sobiella, 28.8.2012. – [zus. mit Ellen Strittmatter] *Fontanes Verschwendungen oder wie man Literatur ausstellt.* Vortrag im Rahmen einer Einladung der Freiburger Buchhandlung am Wetzstein und des Freundeskreises des DLA Marbach, Berlin, 15.11.2012. – *Literatur als Überfluss, Fontanes Entwurfshandschrift.* Vortrag im Rahmen des Workshops »Fontanes Stoffe. Zur Produktivität des Materialen in Fontanes Schreibpraktiken und Schriftgeweben« des DFG-Graduiertenkollegs Schriftbildlichkeit der FU Berlin im Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam, 15.11.2012. – *Archiv und Architektur, Die beiden Marbacher Literaturmuseen.* Vortrag im Rahmen der Tagung »Neue Herausforderungen für Museen« des Museumsverbandes Baden-Württemberg e.V., Friedrichshafen, 24.11.2012. – *Die Ästhetik des Untergangs, Das Jahr 1913.* Gespräch im Rahmen des »SWR2-Forum« mit Florian Illies und Gerd Krumeich, Moderation Michael Köhler, 27.12.2012. – [zus. mit Ellen Strittmatter] *Zettelkästen.* Seminar im Rahmen des literaturwissenschaftlichen Instituts an der Universität Stuttgart, Sommersemester 2012. – [zus. mit Ellen Strittmatter] *Literatur im Exil.* Seminar im Rahmen des literaturwissenschaftlichen Instituts an der Universität Stuttgart, Wintersemester 2012/2013.

Magdalena Hack: *Der Besuch der alten Dame.* Vortrag im Rahmen der Veranstaltung »Fit für's Abi in 5 Tagen« im Theater Baden-Baden, 30.1.2012.

Jasmin Hambsch: [Moderation und Interview] *Der Russe ist einer, der Birken liebt.* Lesung und Gespräch mit Olga Grjasnowa im Rahmen der Veranstaltung »Lesung Süd« im Kulturverein Kohi, Karlsruhe, 2.7.2012.

Nikola Herweg: *Elisabeth Augustin.* Vortrag im Rahmen der Katholischen Akademie Freiburg, 15.1.2012. – [zus. mit Barbara Thums] Workshop im Rahmen des Hauptseminars »Ilse Aichinger: Städte – Räume – Grenzen« am Deutschen Seminar der Universität Tübingen, 30.1.2012. – *Felix Hartlaub,* Das Unglück des begabten Kindes. Vortrag in Bonn, 13.9.2012 und im Rahmen der Ausstellung »Felix Hartlaub – Gezeichnete Welten« in der Kunsthalle Mannheim, 21.11.2012. – [zus. mit Gunilla Eschenbach] *Leben und Nachleben von Mascha Kaléko.* Vortrag im Rahmen der »Sonntagsmatinee« der Katholischen Akademie Freiburg, 23.9.2012. – [zus. mit Gunilla Eschenbach] *Die paar leuchtenden Jahre, Mascha Kaléko.* Vortrag in der Reihe »Zeitkapsel« des DLA Marbach im Rahmen des Deutschen

Exilarchivs Frankfurt a.M., 26.9.2012. – [zus. mit Caroline Jessen] *Feuilletons als Lebenslauf*, Schalom Ben-Chorins Rezensionssammlung. Vortrag in der Reihe »Zeitkapsel« des DLA Marbach im Rahmen der Ausstellung »Fremd bin ich den Menschen dort« in der Deutschen Nationalbibliothek Frankfurt a.M., 5.10.2012. – [zus. mit Mirjam Eich und Ruth Rix] *Sehnsuchtsort England, Der Briefwechsel der Aichinger-Zwillinge zwischen Wien und London*. Vortrag in der Reihe der »Zeitkapsel« des DLA Marbachs im Rahmen der Alten Schmiede Wien, 5.11.2012.

Dietmar Jaegle: *Das Mondlicht taucht alles in ein besonderes Licht.* Vortrag im Schiller-Nationalmuseum Marbach, 7.7.2012.

Caroline Jessen: *Bücherwelten im Exil.* Vortrag im Rahmen der Tagung »Wohnen. Literarische Innenräume« im DLA Marbach, 27.4.2012. – [zus. mit Nikola Herweg] *Feuilletons als Lebenslauf*, Schalom Ben-Chorins Rezensionssammlung. Vortrag in der Reihe »Zeitkapsel« des DLA Marbach im Rahmen der Ausstellung »Fremd bin ich den Menschen dort« in der Deutschen Nationalbibliothek Frankfurt a.M., 5.10.2012.

Roland S. Kamzelak: *Verstörende Begegnungen*, Kurzprosa der Moderne. Seminar an der PH Ludwigsburg, Wintersemester 2011/2012. – *Silvesterpost 1920*, Ein Werkstattbericht. Vortrag im Rahmen der Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Bern, 14./18.2.2012. – [Moderation] *Perspektiven aktueller und zukünftiger Nutzung von Virtuellen Forschungsumgebungen in der geisteswissenschaftlichen Forschung*. Diskussion mit Alina Heidfeldt, Helge Kahler, Angelika Schade, Annika Rockenberger und Philipp Wieder im Rahmen des TextGrid-Summit 2012, Darmstadt, 15.5.2012. – *Der gefährliche Schiller oder Quelleneditionen kommentieren.* Vortrag im Rahmen des internationalen Kongresses der Germanisten Rumäniens, Bukarest, 4.6.2012. – *The German Literature Archive Marbach. A Rollercoaster Ride*. Vortrag im Rahmen der California State University Chico State, 5.9.2012. – *Das Deutsche Literaturarchiv Marbach, Eine Achterbahnfahrt.* Vortrag im Rahmen der Vanderbilt University Nashville, 7.9.2012. – *Harry Count Kessler's Pre-War Activities (1913).* Vortrag im Rahmen der Vanderbilt University Nashville, 7.9.2012. – *The German Literature Archive Marbach. A Rollercoaster Ride.* Vortrag im Rahmen der Cornell University Ithaca, 11.9.2012. – *Cell2Bytes. Boon or Bane for the German Literature Archive*. Vortrag im Rahmen der Cornell Univerity Ithaca, 12.9.2012. – *Das Deutsche Literaturarchiv Marbach, Eine Achterbahnfahrt*. Vortrag im Rahmen der Rutgers Univerity New Brunswick, 13.9.2012. – *Max Frisch. Romane*. Seminar der PH Ludwigsburg, Sommersemester 2012. – *Philologische Grundlagen elektronisch umsetzen.* Seminar im Rahmen der Universität Würzburg. Sommersemester 2012. – *(Wo)men Writers write/right for (Wo)men?* Kompaktseminar der PH Schwäbisch Gmünd, Wintersemester 2012/2013.

Anna Kinder: *Das Siegfried Unseld Archiv im Deutschen Literaturarchiv Marbach*, Potentiale transdisziplinärer und transnationaler Forschung. Vortrag im Rahmen des XIV. Kongresses des Lateinamerikanischen Germanistenverbandes (ALEG) »Transformationen: Lateinamerikanische Germanistik im Wandel« in Guadalajara, Mexiko, 8.3.2012. – *What to do with publishing archives?* Research opportunities and challenges. Vortrag im Rahmen der Tagung »Ogni libro ha dento

di sé una miniera die storie. Gil archivi editoriali tra memoria e storia« im Centro APICE an der Universität Mailand, 29.11.2012.

Jost Philipp Klenner: [zus. mit Ulrich Raulff] *Stallwache im Archiv.* Vortrag in der Reihe »Zeitkapsel« des DLA Marbach, 22.2.2012.

Andreas Kozlik: *Schwaben in Amerika,* Auswanderer aus Württemberg im 19. Jahrhundert. Vortrag im Rahmen der Jahreshauptversammlung des Schwäbischen Heimatbunds, Regionalgruppe Backnang, 24.4.2012. – *Unauffällig, wertvoll, gefährdet,* Kleindenkmale in Backnang und im nördlichen Rems-Murr-Kreis. Vortrag beim »170. Altstadtstammtisch des Heimat- und Kunstvereins Backnang«, 8.5.2012.

Heinz Werner Kramski: *Nachlässe auf Datenträgern, Terminologie, Materialdefinition, Abgrenzung und Geschäftsgänge.* Vortrag und Workshop im Rahmen der Tagung »KOOP-LITERA Deutschland 2012« in der Bayrischen Staatsbibliothek München, 23.5.2012.

Marcel Lepper: *Germanistik in Studium und Beruf.* Podiumsgespräch mit Jürgen Kaube, Matthias Weichelt, Henning Marmulla, Moderation Detlev Schöttker im Rahmen der Universität Bielefeld, 19.1.2012. – *Theorie der Utopie,* Ein Projekt der emphatischen Moderne? Vortrag im Rahmen der Sommerakademie des Schweizerischen Literaturarchivs, Centre Dürrenmatt, Neuchâtel, 25.6.2012. – *Wie schreibt man Geschichte der Germanistik nach 1945?* Vortrag im Rahmen der »Bonner Gespräche zur Literaturwissenschaft« des Germanistischen Seminars der Universität Bonn, 10.7.2012. – *Monument, Schatz, Quelle,* Ökonomische Ordnung des Schriftgutes im 17. Jahrhundert. Vortrag im Rahmen des Wolfenbütteler Barockkongresses »Eigennutz und gute Ordnung. Ökonomisierung der Welt im 17. Jahrhundert« in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, 24.8.2012. – *Vordisziplinäre Strukturen und disziplinäre Strukturen der Germanistik,* Verschiebungen, Überlagerungen, Subsidiarität. Vortrag im Rahmen der Tagung »Disziplinäre Strukturen der Germanistik 1780 – 1920«, 4.10.2012. – *Roots, Nets, and Trees,* Future Comparative Philology. Vortrag im Rahmen des Programms »Zukunftsphilologie« des Forum Transregionale Studien des Wissenschaftskollegs und der FU Berlin, 25.10.2012. – *Quellenpolitik und Methodeninnovation,* Wilhelm Diltheys Sammlungsidee. Abendvortrag im Rahmen der Tagung »Ganzheit und Fragmentierung. Zur Ideengeschichte europäischer Sammlungen«, Leipzig, 8.11.2012. – *Was ist Form?* Hauptseminar am Institut für Neuere deutsche Literatur der Universität Stuttgart, Sommersemester 2012. – [zus. mit Markus Messling] *Naturalismus,* Theorie und politischer Diskurs. Konzeption und Leitung des Seminars im Rahmen der Sommerakademie der Studienstiftung des deutschen Volkes in Greifswald, August 2012. – *Erfindung des 19. Jahrhunderts,* Grundlagentexte und Interpretationen. Hauptseminar am Institut für Neuere deutsche Literaturan der Universität Stuttgart, Wintersemester 2012/2013.

Ulrich Raulff: *An der Wiege des Automobils: Wie der Mensch und das Pferd sich trennten und was danach mit den beiden geschah.* Festvortrag anlässlich des 12. Internationalen Stuttgarter Symposiums »get together«, auf Einladung der Landesregierung von Baden-Württemberg und des Forschungsinstituts für Kraftfahrwesen und Fahrzeugmotoren Stuttgart, 12. März 2012. – *Rider, Reader,*

Soldier, Horse. Reinhart Koselleck an the End of the Equestrian Era. Vortrag Faber Lecture, Princeton, 16. April 2012. – *Welche Zukunft hat das Literaturarchiv?* Podiumsdiskussion anlässlich der Fachtagung der deutschsprachigen Literaturarchive in Graz, 26. April 2012. – Zur Eröffnung der Ausstellung *Kassiber. Verbotenes Schreiben.* Ansprache im Deutschen Literaturarchiv Marbach, 27. September 2012. – *Können Archive lachen?* Vortrag am Museum Wilhelm Busch – Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst in Hannover, 28. September 2012. – *Der Staub und die Wolke. Das Archiv im digitalen Zeitalter.* Vortrag anlässlich der Herbsttagung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt, 26.10.2012. – *Der literarische Landsmann.* Zur Begrüßung von Orhan Pamuk als Schillerredner im Deutschen Literaturarchiv Marbach, 4.11.2012. – *Das Archiv im digitalen Zeitalter.* Festvortrag beim Akademischen Neujahrsempfang der Katholischen Deutschen Studentenverbindung Vindelicia zu München im CV, 12.1.2013.

Karin Schmidgall: *Kallias, Das Informationssystem des Deutschen Literaturarchivs Marbach.* Vortrag im Rahmen des Auftaktworkshops »Entwicklung eines zentralen Historisch-biographischen Informationssystem für den deutschsprachigen Raum« der Historischen Kommission der Bayrischen Akademie der Wissenschaften München, 23.7.2012.

Thomas Schmidt: *Museum und Archiv als Berufsfelder für Germanisten.* Vortrag im Rahmen der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 18.2.2012. – *Der schreibende Präsident. Theodor Heuss und die Literatur.* Vortrag im Theodor-Heuss-Museum Brackenheim, 31.1.2012. – *Der Abschied des Matrosen vom Kommunismus. Steffen Mensching (vor und) nach 1989.* Vortrag im Rahmen der Washington Univerity St. Louis, 25.2.2012. – *Wohnt hier die Literatur? Der authentische Ort als museologisches Problem.* Vortrag der Tagung »Wohnen. Literarische Innenräume« im DLA Marbach, 26.4.2012. – *Das Literaturland Baden-Württemberg.* Impulsreferat im Rahmen des Literaturdialogs des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg im DLA Marbach, 20.6.2012. – *Literatur im Raum. Probleme und Perspektiven literarischer Kartierungen.* Vortrag im Rahmen der Universität Leipzig, 10.7.2012. – *Tunnel und Turm,* Baden-Württemberg als Literaturland. Vortrag im Rahmen des »3. Waiblinger Romantiktages« im Rathaus Waiblingen, 14.9.2012. – »*Gehöret hab ich von Olympia*«. *Hölderlin und die Leibesübungen.* Vortrag im Hölderlinturm Tübingen, 15.11.2012. – *George Gordon Byron,* ›Written after Swimming from Sestos to Abydos‹. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung »Große Texte der Literatur« an der Universität Augsburg, 19.12.2012.

Ellen Strittmatter: [zus. mit Heike Gfrereis] *Liebe und Literatur.* Seminar im Rahmen des literaturwissenschaftlichen Instituts an der Universität Stuttgart, Wintersemester 2011/2012. – [zus. mit Heike Gfrereis] *Thomas Bernhard und Peter Handke,* Zwei Suhrkamp-Autoren im Literaturmuseum der Moderne. Vortrag im Rahmen der Tagung »Peter Handke. Stationen, Orte, Positionen« im DLA Marbach, 18.2.2012. – [zus. mit Heike Gfrereis] *Organizing exhibitions.* Seminar im Rahmen der Graduiertenschule »Theories and Practices of the Archive«, in Kooperation mit der University of Kent im DLA Marbach, 18.4.2012. – [zus. mit Heike Gfrereis] *Zettelkästen.* Seminar im Rahmen des lit.wiss. Instituts an der

Universität Stuttgart SS. 2012. – [zus. mit Heike Gfrereis und Enite Giovanelli] *Harakiri mit einem 1912er*, Eugen Gottlob Winkler. Vortrag in der Reihe »Zeitkapsel« des DLA Marbach, 30.4.2012. – *Literatur und Papier*. Vortrag im LiMO Marbach 6.6.2012. – *Alles Gedächtnis der Welt*, W.G. Sebald. Vortrag im Heidelberger Kunstverein, 20.6.2012. – *Sebalds Nachlass*. Gastvortrag im Rahmen des Hauptseminars »W.G. Sebald« des literaturwissenschaftlichen Instituts an der Universität Stuttgart, 28.6.2012. – [Moderation] *Gedichte heute, Gedichte morgen*. Schülergespräch mit Ulrike Draesner, DLA Marbach, 7.7.2012. – *Bildfelder bei Sebald*. Vortrag im Rahmen des Workshops »Materialitäten der Literatur« des PhD-Nets »Das Wissen der Literatur« der Humboldt-Universität zu Berlin, DLA Marbach, 19.7.2012. – [zus. mit Heike Gfrereis] *Fontanes Verschwendungen oder wie man Literatur ausstellt*. Vortrag im Rahmen einer Einladung der Freiburger Buchhandlung am Wetzstein und des Freundeskreises des DLA Marbach, Berlin, 15.11.2012. – [zus. mit Heike Gfrereis] *Literatur im Exil*. Seminar im Rahmen des literaturwissenschaftlichen Instituts an der Universität Stuttgart, Wintersemester 2012/2013.

Martina Wolff: *Franz Kafkas Prozess-Manuskript*. Vortrag im Theater Baden-Baden, 2./3.2.2012.

ANSCHRIFTEN DER JAHRBUCH-MITARBEITER

Prof. Dr. Dr. hc. Wilfried Barner, Georg-August-Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käthe-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen

Dr. Arno Barnert, Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach a. N.

Dr. Gabriele von Bassermann-Jordan, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie, Schellingstraße 3, RG, 80799 München

Dr. Wolfgang Becker, Asternweg 55, 35390 Gießen

Dr. des. Thomas Boyken, Universität Oldenburg, Ammerländer Heerstraße 114-118, 26111 Oldenburg

Dr. Susanna Brogi, Universität Erlangen, Department für Germanistik und Komparatistik, Bismarckstraße 1, 91054 Erlangen

Dr. Ulrich von Bülow, Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach a. N.

Antonia Egel, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Ottmar Ette, Am Palais 10, Haus 19, Zimmer 431, 425, 14469 Potsdam

Dr. Sabine Fischer, Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach a. N.

Prof. Dr. Saul Friedländer, c/o Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach a. N.

Enite Dorothee Giovanelli, Nonnengasse 6, 72070 Tübingen

Prof. Dr. Christine Lubkoll, Friedrich-Alexander-Universtität Erlangen-Nürnberg, Institut für Germanistik, Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturgeschichte, Bismarckstr. 1b, 91054 Erlangen

Gerhard Meier, 1, route des Monts d'Or, 69250 Albigny-Sur-Saone, Frankreich

Herman Moens, lic. phil. ger., Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach a. N.

Dr. Ingo Müller, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Barbara Neymeyr, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Institut für Germanistik, Universitätsstraße 65-67, 9020 Klagenfurt, Österreich

Prof. em. Dr. Norbert Oellers, Rüngsdorfer Str. 11, 53173 Bonn

Prof. Dr. Ernst Osterkamp, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin

Orhan Pamuk, c/o Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach a. N.

Dr. Ernst-Ullrich Pinkert, Associate Professor, Aalborg University, Kroghstrœde 3, 9220 Aalborg, Dänemark

Dr. Martin Pfeiffer, Berliner Str. 93, 13507 Berlin

Prof. Dr. Fritz J. Raddatz, Heilwigstraße 104, 20249 Hamburg

Prof. Dr. Ulrich Raulff, Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach a. N.

Dr. Nicolai Riedel, Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach a. N.

Dr. Heide Streiter-Buscher, Roddenbergstraße 58, 53179 Bonn
Prof. Dr. Nikolaus Wegmann, Princeton University, Chair, Department of German, 219 East Pyne, Princeton, NJ 08544
Prof. em. Dr. Winfried Woesler, A.-Schlüterstraße 39, 48249 Dülmen

INTERNET

Aktuelle Informationen zur Deutschen Schillergesellschaft, zum Schiller-Nationalmuseum, zum Literaturmuseum der Moderne und zum Deutschen Literaturarchiv sind zu finden unter der Adresse: *http//www.dla-marbach.de*

IMPRESSUM

JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT INTERNATIONALES ORGAN FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

Das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* ist ein literaturwissenschaftliches Periodikum, das vorwiegend Beiträge zur deutschsprachigen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart veröffentlicht. Diese Eingrenzung entspricht den Sammelgebieten des Deutschen Literaturarchivs Marbach, das von der Deutschen Schillergesellschaft e.V. getragen wird. Arbeiten zu Schiller sind besonders willkommen, bilden aber naturgemäß nur einen Teil des Spektrums. Weitere Gebiete, denen ein verstärktes Interesse gilt, sind die Geschichte der Germanistik (der sich auch eine Marbacher Arbeitsstelle widmet) und die deutschsprachige Literatur seit 1945. Darüber hinaus ist es ein Ziel des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft*, wichtige unveröffentlichte ›Texte und Dokumente‹ zu publizieren. Außerdem werden regelmäßig ›Diskussionen‹ über aktuelle Probleme der Literaturwissenschaft und der Literaturbeschäftigung geführt sowie – vom Jahrgang 2000 an – eine jährliche Bibliographie zu Schiller geboten, die die bisher im vierjährigen Turnus erschienene ersetzt.

Herausgeber

Prof. Dr. Dr. h.c. Wilfried Barner, Universität Göttingen, Seminar für deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen – Prof. Dr. Christine Lubkoll, Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Germanistik, Bismarckstraße 1 B, 91054 Erlangen – Prof. Dr. Ernst Osterkamp, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin – Prof. Dr. Ulrich Raulff, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Redaktion

Dr. Jasmin Hambsch, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach a.N. / *Anschrift für Briefpost* Postfach 1162, 71666 Marbach a.N. / *Tel.* (++49) 07144/848-405; *Fax* (++49) 07144/848-490 / *E-mail* Jasmin.Hambsch@dla-marbach.de / *Internet* http://dlanserv.dla-marbach.de:81/veroeff/jahrb.html

Allgemeine Hinweise

Redaktionsschluss für Jg. 58/2014: 1. Februar 2014 – Das *Jahrbuch* umfasst in der Regel ca. 500 bis 550 Seiten und erscheint jeweils zum 1. Dezember des laufenden Jahres – Das *Jahrbuch* ist zum Preis von € 29,90 über den Buchhandel zu beziehen, für Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft e.V. (Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.) ist – bei entsprechender Mitgliedsvariante – der Bezugspreis im Mit-

gliedsbeitrag enthalten (weitere Exemplare können zum Preis von € 19,45 bei der Deutschen Schillergesellschaft bezogen werden) – Alster Werkdruck-Papier von Geese, 100 % chlor- und säurefrei.

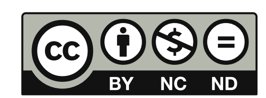
Hinweise für Manuskript-Einsendungen

Auszüge aus dem *Merkblatt* für die Mitarbeiter des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft* (kann bei der Redaktion angefordert werden): In das *Jahrbuch* werden nur *Originalbeiträge* aufgenommen, die nicht gleichzeitig anderen Organen des In- oder Auslandes angeboten werden. Für unaufgefordert Eingesandtes kann keine Haftung übernommen werden; eine Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilag. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen. Jeder Verfasser erhält 1 *Belegex.* und 15 *Sonderdrucke* seines Beitrags kostenlos (bei Diskussionsbeiträgern: 1 *Belegex.* und 5 *Sonderdrucke* des Diskussionsteils).

Das Manuskript ist per *E-mail* oder auf *CD* (Word-Format) einzureichen. Der *Umfang* des ausgedruckten Manuskripts sollte in der Regel bis zu 30 Manuskript–Seiten (87.000 Zeichen) umfassen. Sind *Abbildungen* gewünscht, sollten die *reprofähigen* bzw. *die digitalisierten Vorlagen* (300 dpi), die *Quellenangaben* und *Bildunterschriften* sowie die *Abdruckgenehmigungen* bis Ende März in der Redaktion vorliegen (evtl. entstehende Kosten für Sonderwünsche und / oder für Rechte gehen zu Lasten des Beiträgers). *Änderungen*, vor allem bei Rechtschreibung, Interpunktion, Literaturangaben, Lesarten oder Abkürzungen, *behält sich die Redaktion aus Gründen der Einheitlichkeit vor.*

Rechtliche Hinweise

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA031
mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung
im Open Access bereitgestellt.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Aldus
ISBN 978-3-8353-1322-4
ISSN 0070-4318
DOI https://doi.org/10.46500/83531322